Т. Габрусь

САБОРЫ ПОМНЯЦЬ УСЁ

Готыка і рэнесанс у сакральным дойлідстве Беларусі

САБОРЫ
ПОМНЯЦЬ УСЁ

Т. Габрусь

САБОРЫ ПОМНЯЦЬ УСЁ

Готыка і рэнесанс у сакральным дойлідстве Беларусі

Мінск
«БЕЛАРУСЬ»
2007

УДК 726.6.033.5(476)
ББК 85.11(4 Беи)
Г 12

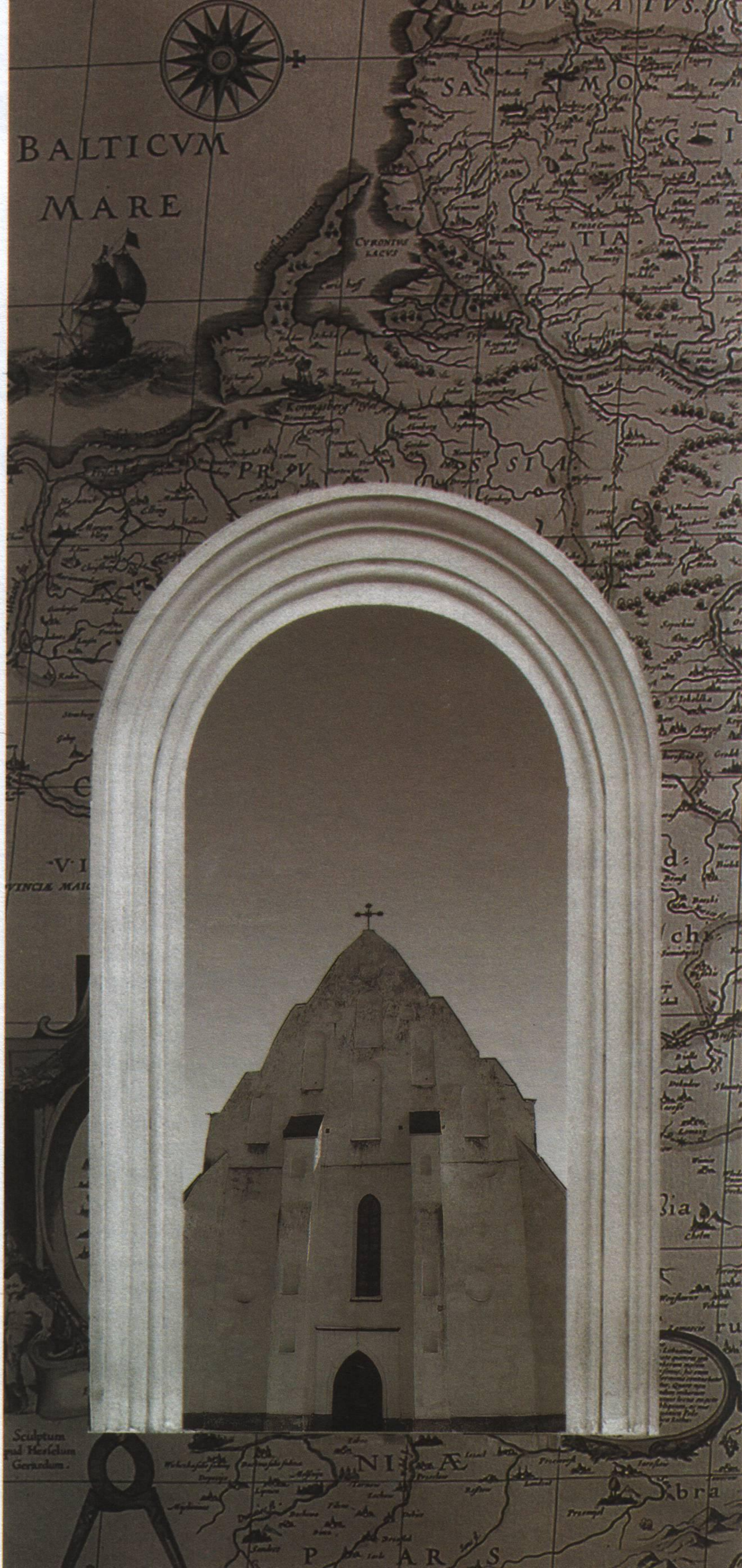
Выпуск выдання ажыццёўлены па заказу
Міністэрства інфармацыі Рэспублікі Беларусь

Фота У. А. Багданава і з асабістага архіва аўтара

ISBN 978-985-01-0714-5

Стаіць ён, у плашчы адзеты старадаўнім,
са складкамі контрфорсаў...

Р.М.Рыльке «Кафедральны сабор»



НА СКРЫЖАВАННІ ЭПОХ І АРЭАЛАЎ

Готыка і Рэнесанс — дзве найвышэйшыя вяршыні ў развіцці еўрапейскай культуры, дзве эпохі, адметныя сваімі філасофскімі дактрынамі і эстэтычнымі канцэпцыямі. Асэнсаванню гэтых эпох, праблемам іх узаемасувязі прысвечана безліч даследаванняў. Аднак аднадушнага пагаднення ў іх характарыстыцы дагэтуль няма і, напэўна, не будзе, паколькі кожны дзень адбываюцца змены ў філасофскім мысленні, палітычным, маральным, мастацкім, навуковым і рэлігійным аспектах жыцця грамадства. Пашыраныя аналітычна-галіновыя даследаванні толькі ў сукупнасці вызначаюць грандыёзны маштаб гэтых гісторыка-культурных эпох.

Метадам мыслення і навуковай дактрынай сярэднявечча была схаластыка, асноўным палажэннем якой з'яўляўся догмат аб вяршэнстве веры над розумам, абгрунтаваны Святым Аўгусцінам (9). «Хрысціянскі сусвет» — ключавое паняцце, створанае сярэдневяковым вобразам мыслення. Гэтая філасофская канцэпцыя спарадзіла магутны пласт матэрыяльнай і духоўнай сярэдневяковай культуры Заходняй і Цэнтральнай Еўропы XII—XVI стст., які атрымаў у мастацтвазнаўстве назву «готыка». Яго стрыжань склала манументальнае каталіцкае храмабудаўніцтва многіх еўрапейскіх краін, уключаючы і нашу Беларусь. Царква была апякункай дойлідаў, каменячосаў, скульптараў, вытворцаў вітражоў і іншых майстроў, якія пакінулі нашчадкам грандыёзныя, непаўторныя па велічы і прыгажосці творы архітэктуры.

Ацэнка мастацтва готыкі ў гісторыі культуры ў цэлым даволі складаная. Сам тэрмін «готыка» этымалагічна паходзіць ад назвы варварскага племені

готаў і азначае «варварскае мастацтва», ці «мастацтва эпохі варварства», што, відавочна, мае негатыўны падтэкст. Джорджа Вазары, магчыма, галоўны тэарэтык і гістарыёграф Рэнесансу, выразна гаварыў пра неабходнасць вызвалення архітэктуры, скульптуры і жывапісу з «іржавых» сярэдніх вякоў, пераходу ад іх «грубасці і несуразмернасці» да дасканаласці «новай манеры».

Духоўныя каштоўнасці і эстэтычныя характарыстыкі гатычнага мастацтва ў Новы час прайшлі шлях ад поўнага іх непрымання ў эпоху Адраджэння да ідэалізацыі ў эпоху рамантызму. Фармальна-аналітычнае вывучэнне гатычнага стылю пачаў нямецкі даследчык Франц Куглер у «Даведніку па гісторыі мастацтва» (1842) і «Гісторыі архітэктуры» (1856—1859), дзе прыярытэт у стварэнні готыкі аддаваў «германскаму генію». Новую інтэрпрэтацыю і прызнанне ў асяроддзі рамантыкаў готыка атрымала пасля выхаду ў свет у 1854—1868 гг. 10-томнага «Тлумачальнага слоўніка французскай архітэктуры» вядомага гісторыка архітэктуры і рэстаўратара Эжэна-Эмануэля Віяле ле Дзюка.

На мяжы XIX—XX стст. быў зроблены адыход ад рамантычнага культу ірацыянальнасці мастацкіх формаў готыкі да гэткага ж культу рацыянальнасці яе ўзаемазвязанай архітэктурна-канструкцыйнай сістэмы, што спрыяла ўзнікненню неагатычнага стылю і далейшаму навукова-тэхнічнаму пошуку ў галіне будаўнічых канструкцый. Гэтыя працэсы адбываліся ва ўсёй Еўропе і знайшлі выразнае ўвасабленне ў неагатычным сакральным дойлідстве Беларусі.

У другой палове XX ст. з'явілася значная колькасць мастацтвазнаўчых даследаванняў на розных еўрапейскіх мовах, прысвечаных гатычнай архітэктуры, што адлюстроўвае неаслабны інтарэс да яе. Еўрапейскае мастацтвазнаўства пачало разглядаць готыку як галоўны шматнацыянальны мастацкі стыль эпохі сярэднявечча ў арганічнай сукупнасці яго рэлігійна-эстэтычнай канцэпцыі і архітэктурна-мастацкіх формаў. Вядомы нямецкі мастацтвазнаўца Ганс Зедльмаер у сваёй працы «Заходная готыка: Паходжанне сабора» (1950) прызнае, што «гатычны сабор — адно з самых удалых і велічных у гісторыі знітаванняў характараў еўрапейскіх народаў... і з'яўляецца па сваёй сутнасці еўрапейскім у вышэйшым сэнсе гэтага слова».

Дасягненне гістарыяграфіі XX ст. у тым, што меркаванні даследчыкаў папярэдняга часу аб сярэднявеччы як аб эпосе варварства і цемры было прызнана памылковым, а яго культурны кантэкст быў раскрыты нанава як эпоха высокай цывілізацыі.

Мастацтвазнаўчы тэрмін «Адраджэнне» як гістарыяграфічная катэгорыя атрымаў пашырэнне дзякуючы працы Якаба Буркхарда «Культура Рэнесансу ў Італіі», апублікаванай у Базэлі ў 1860 г. Ідэйна-філасофскай канцэпцыяй Рэнесансу з'яўляецца «гуманізм» — таксама тэрмін XIX ст., хаця слова «гуманіст», што азначае выхаваны, адукаваны чалавек, з'явілася яшчэ ў XV ст. (72, с. 212). Асноўнай культуралагічнай характарыстыкай гуманізму была тэндэнцыя лічыць класічную лацінскую і грэчаскую старажытнасць адзіным узорам для пераймання, што і вызначыла сам тэрмін «Рэнесанс», які ў сучаснай навуцы лічыцца гістарыяграфічным найменнем усёй сацыяльна-філасофскай думкі XV—XVI стст.

Для эпохі Рэнесансу характэрны творчы індывідуалізм, свецкія адносіны да рэлігіі, абвяржэнне аўтарытэтаў сярэднявечча, надзвычайная цікавасць да мастацтваў і актыўнае мецэнацтва. Па сутнасці, Рэнесанс імкнуўся не да «збірання руінаў», а да новага творчага жыцця, у ім знітоўваюцца ў адзінае цэлае паняцці «Адраджэнне» і «рэформа». Рэнесанс як філасофска-рэлігійны светапогляд таксама не быў цалкам бязбожным ці пантэістычным. Яго эпоха ў шмат якіх еўрапейскіх краінах звязана з рэфармацыйным рухам, рэлігійнымі міжканфесійнымі войнамі.

Эпоху готыкі часам называюць «восенню сярэднявечча», што атаясамліваецца з нечым яркім, плодным, але асуджаным на выміранне. Паняцце «Адраджэнне», наадварот, нясе ў сабе пазітыўны сэнс, што накіравана на аднаўленне і ўваскрашэнне дасканалай антычнай традыцыі. Аднак, па сутнасці, эстэтычная праграма Рэнесансу была ўсяго толькі рэформай метафізічнай класічнай спадчыны, у той час як гатычнае мастацтва — сапраўдным, жывым і творчым хрысціянствам.

Сучасная навука абвяргае тэзісы аб «разломе» паміж сярэднявеччам і Рэнесансам ці аб іх «непарыўнасці». Больш дакладным з'яўляецца трэці тэзіс, які пастулюе «адрознасць» гэтых культурна-гістарычных эпох, што дазваляе выявіць розніцу паміж імі і кропкі дачынення. Невыпадкова, што і канкрэтная храналагічная мяжа паміж імі не можа быць вызначана дакладна, што выклікае шмат спрэчак і дыскусій,

асабліва калі гэта тычыцца гісторыі мастацтва розных еўрапейскіх народаў.

Найбольш пашыранымі ў мастацтвазнаўстве храналагічнымі межамі готыкі лічыцца канец XII — пачатак XVI ст., а Рэнесансу — другая палова XV—XVI стст., што адлюстроўвае часавае налажэнне гэтых гісторыка-культурных эпох адно на адно і іх розны генезіс. На радзіме Рэнесансу, у Італіі, яму папярэднічаў працяглы перыяд протарэнесансу ў спалучэнні з візантыйскімі і раманскімі ўплывамі. Высокі Рэнесанс суадносіцца з эпохай вялікіх геаграфічных адкрыццяў, а позні — з рэлігійнымі войнамі эпохі канфесіяналізму па ўсёй Еўропе.

Менавіта той факт, што пашырэнне ідэй і мастацкіх формаў італьянскага Адраджэння храналагічна і палітычна супалі ў краінах Цэнтральнай і Паўночнай Еўропы з рэфармацыйным рухам, у значнай ступені спрыяў адмоўнай рэакцыі на яго Ватыкана. У 1541—1551 і 1562 гг. адбыліся сесіі Трыдзенскага сабора, дзе сярод іншых тэалагічных пытанняў і метадаў барацьбы з Рэфармацыяй было вырашана, што сакральнае мастацтва ўсімі магчымымі сродкамі павінна пераконваць вернікаў у перавагах каталіцкіх дагматаў. У выніку адным з галоўных сродкаў канфесійнай барацьбы стала пышнае, пачуццёвае, дуалістычнае па філасофскаму зместу мастацтва барока. Заняпад Рэнесансу прыпадае на пачатак XVII ст., што звязана з пашырэннем ідэй контррэфармацыі.

Беларусь, якая ў XIII—XVI стст. з'яўлялася тэрытарыяльным ядром магутнай усходнееўрапейскай дзяржавы — Вялікага княства Літоўскага, з прычыны свайго геапалітычнага становішча апынулася ў гэты час на мяжы культурна-канфесійных арэалаў Усходу і Захаду Еўропы. Дзяржаўная палітыка вялікіх князёў літоўскіх спрыяла пашырэнню каталіцтва і разам з ім заходнееўрапейскіх культурных уплываў, якія мусілі ўзаемадзейнічаць тут з традыцыйным праваслаўным светапоглядам. У выніку развіццё архітэктуры Беларусі часоў готыкі і Рэнесансу, з прычыны свайго разнавектарнага генезісу, ішло адметным гістарычным шляхам.

Стылістыка беларускага манументальнага дойлідства канца XIII—XVI стст. звычайна вызначаецца як готыка і рэнесанс, але з істотным удакладненнем — «мясцовыя». Сапраўды, беларуская готыка і беларускі рэнесанс у архітэктуры маюць столькі своеасаблівых адметнасцей, што ўводзіць гэтыя паняцці ў кантэкст заходнееўрапейскай стылявой эвалюцыі магчыма толькі з вялікай ступенню дапушчальнасці. Адзначым пры гэтым, што часавая перавага гатычнага пачатку ў сярэдневяковай архітэктуры Беларусі, заснаванай на візантыйскіх узорах, акцэнтуе мастацкі ўплыў на яе франка-германскіх краін, дзе ў гэты час цалкам панавала готыка, а выяўленне протарэнесансных, а пазней рэнесансных рыс адпаведна акцэнтуе ўплыў італьянскага мастацтва, бо, як вядома, у Італіі готыка не атрымала значнага пашырэння.

Гістарыяграфія беларускага сакральнага дойлідства XIII—XVI стст. мае некалькі рознабаковых складаючых. У першую чаргу, гэта гістарычныя пісьмовыя і графічныя крыніцы, на падставе якіх вызначаецца і ўдакладняецца навуковая атрыбуцыя сярэдневяковых помнікаў манументальнай сакральнай архітэктуры. Найбольш раннія, па-большасці апакрыфічныя, звесткі пра заснаванне цэркваў і касцёлаў прыводзяцца ў беларуска-літоўскіх летапісах і хроніках XV—XVI стст., нататках іншаземных паслоў і ўдзельнікаў ваенных падзей. Больш грунтоўную гістарычную інфармацыю прадстаўляюць дакументы Літоўскай метрыкі, Акты, выдадзеныя Віленскай археаграфічнай камісіяй, якія ўтрымліваюць фундушавыя запісы, каралеўскія прывілеі і пацвярджальныя граматы.

Важную ролю ў навуковай атрыбуцыі помнікаў сакральнага дойлідства Вялікага княства Літоўскага адыгрываюць шматлікія інвентары манастырскіх комплексаў з апісаннямі храмаў, іх начыння, верагоднымі датамі будаўніцтва, імёнамі фундатараў і зместам фундацый і г.д. Гэтыя матэрыялы ў значнай колькасці захоўваюцца ў рукапісным аддзеле Навуковай бібліятэкі Вільнюскага універсітэта, Дзяржаўных гістарычных архівах Літвы, Расіі і Рэспублікі Беларусь. Паколькі інвентары часта складаліся людзьмі без прафесійнай падрыхтоўкі і з суб'ектыўным падыходам, то ў іх іншы раз назіраюцца разыходжанні, цьмяныя вызначэнні, фальсіфікацыі дат на карысць сваёй канфесіі, што часам патрабуе аб'ектыўнай навуковай расшыфроўкі і карэкціроўкі тэкстаў.

Асабліва каштоўнымі першакрыніцамі з'яўляюцца архіўныя графічныя матэрыялы, якіх, аднак, вядома надзвычай мала. Гэта малюнкі, гравюры, вядуты і планы гарадоў і мястэчак Вялікага княства Літоўскага XVI—XVIII стст. з выявамі культавых будынкаў

розных канфесій, сярод якіх найбольш вядомымі з'яўляюцца гравюры Вільні, Нясвіжа, Клецка, выкананыя радзівілаўскім гравёрам і картографам Т. Макоўскім на пачатку XVII ст., гравюра Гродна XVI ст. М. Цюнта, малюнак С.Пахалавіцкага «Аблога Полацка войскам Стэфана Баторыя 11—30 жніўня 1579 г.». У першай палове XIX ст. спектр графічных матэрыялаў значна пашырыўся за кошт абмерных чарцяжоў, якія выконваліся рознымі ведамствамі Расійскай імперыі, пры перадачы ў іх валоданне зачыненых каталіцкіх і уніяцкіх цэркваў і манастыроў. Гэтыя матэрыялы захоўваюцца ў калекцыях праваслаўнага Імператарскага Сінода і Расійскага ваенна-гістарычнага архіва. Вялікую каштоўнасць маюць мастацка-краязнаўчыя замалёўкі XVIII—XIX стст. з выявамі архітэктурных ансамбляў гарадоў і асобных помнікаў дойлідства, выкананыя мастакамі Н. Ордам, Д. Струкавым, Ю. Пешкам, Ф. Смуглевічам, В. Гразновым, М. Пятровым і інш. Стан помнікаў старажытнага дойлідства на пачатку XX ст. зафіксаваны на шматлікіх фотаздымках і паштоўках, сярод якіх найбольшую навуковую каштоўнасць мае шырока вядомая калекцыя братоў Балзукевічаў. Фотафіксацыя помнікаў нацыянальнага дойлідства з мэтай іх аўтэнтычнай рэстаўрацыі праводзілася Віленскім таварыствам аматараў навук з удзелам Я. Булгака, Е. Ромера, Ф. Рушчыца і інш. На падставе гэтых архіўных графічных матэрыялаў сучасныя даследчыкі непасрэдна грунтуюць уласны гісторыка-архітэктурны аналіз, ствараюць новыя навуковыя канцэпцыі. У 1990-ыя гг. у навуковы ўжытак ўведзены архіўны альбом чарцяжоў XVI ст. з Нясвіжа, атрыбутаваны як «альбом Д. М. Бернардоні», які не толькі адзначае пачатак архітэктурнага праектавання ў Цэнтральна-Усходняй Еўропе, але і ўтрымлівае каштоўную інфармацыю пра шэраг помнікаў сакральнага дойлідства Беларусі готыка-рэнесанснага перыяду, якія на сённяшні дзень ужо не існуюць.

Навуковае асэнсаванне гістарычнай ролі і мастацкай самабытнасці сакральных помнікаў Вялікага княства Літоўскага часоў готыкі і Рэнесансу пачалося з клерыкальна-краязнаўчых выданняў і энцыклапедычна-статыстычных даведнікаў XIX ст. У даволі значнай колькасці даследаванняў гісторыка-краязнаўчага характару, якія былі напісаны дарэвалюцыйнымі гісторыкамі, этнографамі, служыцелямі культу і даследчыкамі-аматарамі, разглядалася галоўным чынам рэлігійная гісторыя асобных архітэктурных помнікаў. У гэтых працах не закраналіся тэарэтычныя мастацтвазнаўчыя пытанні, але ў цэлым яны змяшчаюць багаты факталагічны матэрыял. Аднак яго інтэрпрэтацыя, як на рускай, так і на польскай мове, часта вызначаецца тэндэнцыйнасцю, спробамі абгрунтаваць у азначаным рэгіёне сацыяльна-культурныя прыярытэты праваслаўнай альбо каталіцкай канфесіі (П. Бацюшкаў, П. Пакрышкін, А. Кіркор, Т. Нарбут, М. Баліньскі, Т. Ліпіньскі, У. Сыракомля, Ч. Янкоўскі).

Найбольш дакладнымі навуковымі крыніцамі з'яўляюцца архітэктурна-археалагічныя даследаванні гатычнага дойлідства Вялікага княства Літоўскага, пачатак якім паклаў беларускі гісторык і археолаг К. Тышкевіч. Яны працягнуты польскімі даследчыкамі М. Сакалоўскім, Я. Зубржыцкім, Я. Ядкоўскім, А. Шышка-Богушам. Асабліва істотнае навуковае значэнне мае праца Я. Ядкоўскага, прысвечаная цэрквам, прыстасаваным да абароны ў Літве і Літоўскай Русі. Яна дапоўнена абмернымі чарцяжамі помнікаў, якія стварылі аснову для далейшага мастацтвазнаўчага вывучэння нацыянальнай манументальнай архітэктуры гэтай эпохі. У гістарычных межах Заходняй Беларусі ў 1930-ыя гг. помнікі гатычнага дойлідства Вялікага княства Літоўскага з мастацтвазнаўчага і археалагічнага пунктаў гледжання працягвалі даследаваць М. Маралёўскі, С. Лёранц, Я. Вайцяхоўскі, Ю. Клос і іншыя сябры Віленскага таварыства аматараў навук.

Адметнае мастацтвазнаўчае паняцце «беларуская готыка» ўпершыню і дастаткова грунтоўна сфармуляваў і напоўніў канкрэтным зместам заснавальнік айчыннага мастацтвазнаўства М. Шчакаціхін, які ў адрозненне ад папярэднікаў, польскіх і расійскіх даследчыкаў, разглядае «беларускую царкоўную готыку» як вынік мастацкай творчасці аднаго народа, а не толькі як матэрыяльную аснову супрацьлеглых расійска-польскіх клерыкальна-шавіністычных пазіцый, і акцэнтуе ўвагу на нацыянальных каранях гэтай культурнай з'явы.

У сваёй мастацтвазнаўчай канцэпцыі М. Шчакаціхін прытрымліваўся тэорыі паслядоўнага прагрэсіўнага развіцця архітэктурных формаў на падставе запазычанага першаўзора, у выніку чаго часам перабольшваў уплыў на мясцовае храмавае будаўніцтва нямецкай готыкі, што было натуральным пры навуковых канцэпцыях, дамінуючых у тагачасным еўра-

пейскім мастацтвазнаўстве. Як вядома, гэта было нават канкрэтнай зачэпкай арышту М. Шчакаціхіна ў перыяд шпіёнаманіі 1930-ых гг., напярэдадні Другой сусветнай вайны. Сучасныя даследаванні сведчаць, што ўплыў нямецкай готыкі быў, безумоўна, істотным, але не адзіным і адбываўся, хутчэй, апасродкавана, праз замкавае будаўніцтва. На думку даследчыка, генезіс 4-вежавых праваслаўных цэркваў беларускай готыкі адбываўся такім чынам: архітэктура дзвюхвежавага касцёла св. Ганны паўплывала на архітэктуру больш позняга віленскага касцёла бернардзінцаў з трыма вежамі на вуглах, а той — на фарміраванне чатырохвежавых кампазіцый абарончых цэркваў Беларусі, якія і сталі квінтэсенцыяй самабытнасці беларускай готыкі. Відавочна, што даследчыкі клалі ў аснову паступовае колькаснае павелічэнне вежаў, без уліку іх функцыянальнай спецыфікі, мастацкай стылістыкі і храналогіі ўзвядзення гэтых будынкаў.

Гісторыка-архітэктурныя даследаванні пасляваеннага часу, якіх, дарэчы, было няшмат (Ю. Ягораў, М. Кацар, А. Міцянін, У. Чантурыя), толькі збольшага закранаці аб'екты беларускай готыкі, адкінуўшы ўжо помнікі Вільні, у асноўным паўтаралі мастацтвазнаўчую канцэпцыю М. Шчакаціхіна. На мяжы 1960—1970-ых гг. кола даследаваных помнікаў архітэктурнай готыкі Вялікага княства Літоўскага значна пашырылі працы маскоўскай даследчыцы А. Квітніцкай і шэрага літоўскіх даследчыкаў (А. Янкавячэне, В. Дрэма).

Наступны паглыблены этап даследавання помнікаў беларускага дойлідства абарончага перыяду пачаўся ў канцы 1970—1990-ых гг., чаму спрыяла распрацоўка дзяржаўнай навуковай праграмы «Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі», у якой бралі ўдзел архітэктары С. Багласаў, Т. Габрусь, А. Кулагін, А. Пятросава, Т. Чарняўская, Ю. Якімовіч. Адначасова распачалася праграма адраджэння найбольш старажытных айчынных гісторыка-культурных каштоўнасцей, што спрыяла фарміраванню ў межах арганізацыі «Белспецпраектрэстаўрацыя» прафесійных кадраў рэстаўратараў, сярод якіх сярэдневяковымі помнікамі сакральнага дойлідства займаліся архітэктары В. Глінік, С. Друшчыц, Г. Лаўрэцкі, В. Слюнчанка і інш. Новую інфармацыю для мастацтвазнаўчага аналізу далі гісторыкі М. Ткачоў, А. Трусаў, А. Кушнярэвіч, якія, з'яўляючыся адначасова археолагамі-практыкамі, значна пашырылі вывучэнне помнікаў перыяду абарончага дойлідства новымі гістарычнымі дадзенымі. Гісторыкі-архівісты Р. Баравы, У. Дзянісаў таксама ўвялі ў навуковы зварот шэраг матэрыялаў па раней маладаследаваных аб'ектах, ацалелых у археалагічным стане ці з разначасовымі архітэктурна-будаўнічымі напластаваннямі.

Мэтай гэтай кнігі з'яўляецца адлюстраванне і гісторыка-культурнае абгрунтаванне самабытнасці праяў агульнаеўрапейскіх архітэктурна-мастацкіх стыляў готыкі і рэнесансу ў сакральным дойлідстве Беларусі. Аўтарскі аналіз пабудаваны на гістарычных крыніцах, а таксама на матэрыялах папярэдніх даследаванняў беларускіх, польскіх і літоўскіх археолагаў, рэстаўратараў, гісторыкаў архітэктуры. Кніга ілюстравана натурнымі здымкамі фотамастака Уладзіміра Багданава і графічнымі матэрыяламі з калекцыі аўтара.

Ансамбль касцёлаў св. Ганны і бернардзінцаў у Вільні

ПРА ВЫТОКІ І СУТНАСЦЬ ГАТЫЧНАГА САБОРА

ысакародным узнёслым словам «Архітэктура» вызначаюць будаўнічае мастацтва, творы якога спалучаюць карыснасць, трываласць і прыгажосць (паводле старажытнарымскага архітэктара Вітрувія). Сродкамі архітэктуры ствараецца штучнае асяроддзе для забеспячэння ўсіх сфер жыцця грамадства. Відавочна, што запатрабаванні і магчымасці грамадства мяняюцца з стагоддзя ў стагоддзе. Таму ў бясконцай зменлівасці формаў архітэктуры, што падпарадкоўваецца сацыяльна-філасофскім і эстэтычным канцэпцыям пэўных эпох, знаходзіць сімвалічнае адлюстраванне не толькі матэрыяльная, але і духоўная гісторыя чалавецтва. Ідэйнай і мастацка-вобразнай сутнасцю архітэктуры заўсёды з'яўлялася барацьба масы матэрыялу з духоўнай энергіяй чалавека-творцы. Дойлідства эпохі готыкі, верагодна, у найбольшай ступені імкнулася пераадолець сілу зямнога прыцягнення сілай духоўнага ўзлёту. У гатычнай архітэктуры матэрыяльнае нібыта пазбаўляецца натуральнай важкасці і імкнецца ў вышыню, да Бога.

Антычныя еўрапейскія цывілізацыі міжземнаморскага рэгіёна мелі вялікі пантэон багоў, якія жылі высока на гары Алімп, але ўсё ж на зямлі. Храмы, якія прысвячаліся ім, таксама ўзводзіліся на ўзвышаных месцах, але строгія прамавугольныя перыптары не мелі высотных элементаў, прызначаных нібыта для кантакту з вышэйшай свядомасцю, таму што неба не было для старажытных грэкаў ці рымлян месцам знаходжання адзінага Бога. Класічныя ордэры старажытнагрэчаскай і старажытнарымскай архітэктуры інтэрпрэтавалі пантэістычны светапогляд тагачаснага грамадства.

Па-за міжземнаморскім рэгіёнам большасць еўрапейскіх гарадоў склалася ўжо ў феадальную эпоху, у межах хрысціянскага монатэістычнага светапогляду. Калі, напрыклад, разглядаць сілуэт сярэдневяковага еўрапейскага горада як пэўную сэнсавую дыяграму, стане відавочным, што дамінантная роля ў ёй належыць разнастайным вярхам хрысціянскіх храмаў. Гэта было светапоглядным канцэптам, сродкам зносін з Богам на мове свайго веравызнання і свайго часу. Характэрна, што само слова «дамінанта» мае агульны корань з словам «Dominus», што азначае «Гасподзь».

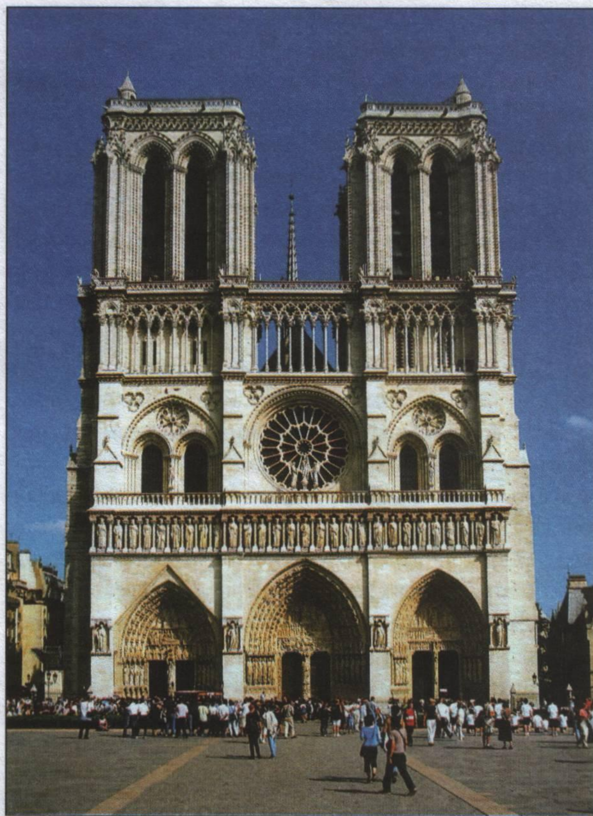
Архітэктурныя формы і параметры храмабудаўніцтва былі абумоўлены не толькі мастацкай традыцыяй і тэхнічнымі магчымасцямі пэўнага часу і рэгіёна, але і, у большай ступені, сацыяльным заказам, які ў сярэдневяччы звычайна быў «апрануты ў рэлігійную вопратку». Ужо на ранніх этапах пашырэння хрысціянства для павелічэння ўнутранай прасторы храма аднеачасова стала ўжывацца базіліка — тып свецкага антычнага збудавання, якое мае адметную структуру. Гэта прамавугольнае ў плане збудаванне, падзеленае радамі апорных слупоў на няцотную колькасць падоўжных памяшканняў (нефаў), з якіх сярэдні абавязкова павінен быць больш высокім за бакавыя і мець двухбаковае верхняе асвятленне. Такім чынам, у папярочным напрамку збудаванне абавязкова мае так званае «базілікальнае сячэнне», што дазваляе зручнае асвятленне абшырнага інтэр'ера, а прамавугольны план забяспечвае яго неабмежаваныя памеры.

Генетычна базіліка паходзіць з Малой Азіі, дзе выкарыстоўвалася як культавы будынак старажытных усходніх рэлігій. У Еўропе базіліка як архітэктурны тып атрымала пашырэнне спачатку ў грамадзянскай архітэктуры антычнага свету. У элліністычна-рымскіх крыніцах гэтым тэрмінам вызначалася пабудова, прызначаная для гандлёвых, судовых і іншых грамадскіх сходаў. Першыя старажытнарымскія грамадзянскія базілікі з'явіліся ў 2-ім ст. да н.э. У палацавых комплексах імператараў прасторныя і добра асветленыя базілікі служылі заламі для ўрачыстых прыёмаў. Такім чынам, лацінскі тэрмін «базіліка» этымалагічна стаў азначаць «дом цара». Былі таксама базілікі для ваенных практыкаванняў і захоўвання свяшчэнных штандараў войскаў. Яны будаваліся ў ваенных паселішчах рымлян па ўсёй імперыі, што, відавочна, спрыяла пашырэнню архітэктуранага збудавання гэтай тыпалогіі.

У познерымскі перыяд тэрмін «базіліка» сталі адносіць амаль да любога вялікага прамавугольнага ў плане памяшкання, незалежна ад яго функцыі. На першы план выйшла структура пабудовы, заснаваная на ўстойлівых прыкметах: працягласць прасторы, верхняе асвятленне праз бакавыя праёмы сцен больш высокага цэнтральнага нефа, якія абапіраліся на аркады, што аддзялялі яго ад бакавых нефаў. Сцены звычайна ўзводзіліся з лёгкіх у апрацоўцы вапняковых парод каменю ці бетону з цаглянай абмуроўкай, аркады — з больш трывалых вулканічных парод каменю. Перакрыццё нефаў, незалежна ад матэрыялу сцен, было звычайна драўляным, бэлечна-кроквенным, з адкрытымі ўнутр канструкцыямі ці з падшытай драўлянай столлю з кесонамі. Гэтая форма перакрыцця захоўвалася як асноўная да X ст., але ўжо з IV ст. н.э. сталі спарадычна ўжывацца крыжовыя скляпенні, якія асабліва пашырыліся ў раманскай архітэктуры.

У раннехрысціянскім храмабудаўніцтве базіліка з паняцця «дома цара» зямнога семантычна пераўтварылася ў «дом Цара Нябеснага», «дом Божы» (у гэтым сэнсе ў клерыкальнай літаратуры тэрмін «базіліка» іншы раз цалкам атаясамліваецца з больш шырокімі паняццямі «сабор» ці «царква», што, аднак, не закранае яе архітэктурнай тыпалагічнай адметнасці). Хрысціяне ўнеслі ў архітэктуру базілік новыя рысы, што было абумоўлена спецыфікай рэлігійнага рытуалу і новазапаветнай сімволікай. Устойлівая асаблівасць хрысціянскай базілікі, параўнальна з антычнасцю, — падоўжна-восевая кампазіцыя, арыентаваная алтарнай апсідай на ўсход. Архітэктоніка базілікі давала магчымасць найбольш зручна рэалізаваць лінейна-прасторавае развіццё літургічнага дзеяння, што адпавядала зменам у хрысціянскім разуменні гістарычнага часу, параўнальна з язычніцтвам. Хрысціянская базіліка ў прасторы і часе ўвасабляла шлях ад Старога запавету да Новага, адпаведна чаму складаліся яе часткі з захаду на ўсход: нартэкс — для агучаных, неф (ці нава) — для вернікаў і алтарная частка — для святароў.

Масавае будаўніцтва хрысціянскіх базілік пачалося пасля Медыяланскага эдыкта 313 г. Канстанціна I Вялікага, які надаў хрысціянству дзяржаўны статус. Падоўжнасць кампазіцыі раннехрысціянскіх базілік



Сабор Божай Маці (Нотр-Дам) у Парыжы. XII—XIII стст. Галоўны фасад

сімвалізавала карабель выратавання, рытуальны рух ад увахода да алтара ўвасабляў шлях да выратавання. Неабмежаванасць працягласці збудавання, якое складалася з аднолькавых квадратных пpастopавых ячэек (травей), перакрытых крыжовымі скляпеннямі, рацыянальнасць базілікальнай тэктонікі, якая дазваляла перакрываць і асвятляць значную прастору, адпаведнасць богаслужэбным патрабаванням і вялікая ўмяшчальнасць спрыялі пашырэнню базілік у раманскай архітэктуры IX—XII стст.

Гатычны сабор генетычна выцякае з раманскага, хаця марфалагічна істотна адрозніваецца ад яго. Архітэктанічна гэта звычайна шматнефавая базіліка з роўнавысокімі цэнтральным і папярочным нефам (трансептам). У выніку на ўзроўні іх скляпенняў збудаванне мае выгляд лацінскага крыжа, што сімвалічна выяўляе яго прыналежнасць да рымска-каталіцкага веравызнання. У адрозненне ад усходняга хрысціянства купалы ў гатычнай архітэктуры не практыкаваліся: сяродкрыжжа часцей за ўсё завяршалася вастраверхай вежай. Развітая алтарная частка ўключала моцна выцягнутую апсіду прэсбітэрыя (месца для свяшчэннага кліра), які абкружала абходная галерэя (дэамбулаторый) ці манаскі хор. Апошні мог дапаўняцца яшчэ хорам капэл. Такі развіты варыянт быў уласцівы пераважна французскай готыцы.

З захаду, з боку ўвахода, гарызантальную працягласць базілікі спыняў нартэкс — уваходная частка храма, прызначаная для асоб, якія па нейкіх прычынах не маюць права ўвайсці ў малітоўную залу. Нартэкс як функцыянальная частка храма вядомы яшчэ з часоў ранняга хрысціянства. Яго архітэктурнае вырашэнне вызначала высотную кампазіцыю галоўнага фасада сабора, што ўражвала вернікаў сваёй веліччу і ўрачыстасцю. У французскай готыцы галоўны фасад звычайна фланкіравалі дзве сіметрычныя вежы, якія неабавязкова мелі вастраверхія шатровыя завяршэнні, як, напрыклад, у саборах Нотр-Дам (Божай Маці) у Парыжы, Рэймсе, Амьене, Лане і інш. Саборы нямецкай готыкі маглі мець на галоўным фасадзе дзве вежы (Кёльн, Страсбург, Любек) альбо адну магутную цэнтральную вежу-вестверк (Фрэйбург-ім-Брэйсгау, Ульм), але звычайна з вастраверхім завяршэннем. Адметнай трохвежавай кампазіцыяй галоўнага фасада з вялікай цэнтральнай і маленькімі бакавымі вежамі вызначаюцца саборы ў Трыры і Нюрнбергу. У гатычнай архітэктуры Англіі высотныя дамінанты звычайна акцэнтавалі сяродкрыжжа сабораў (Кентэрберы, Оксфард).

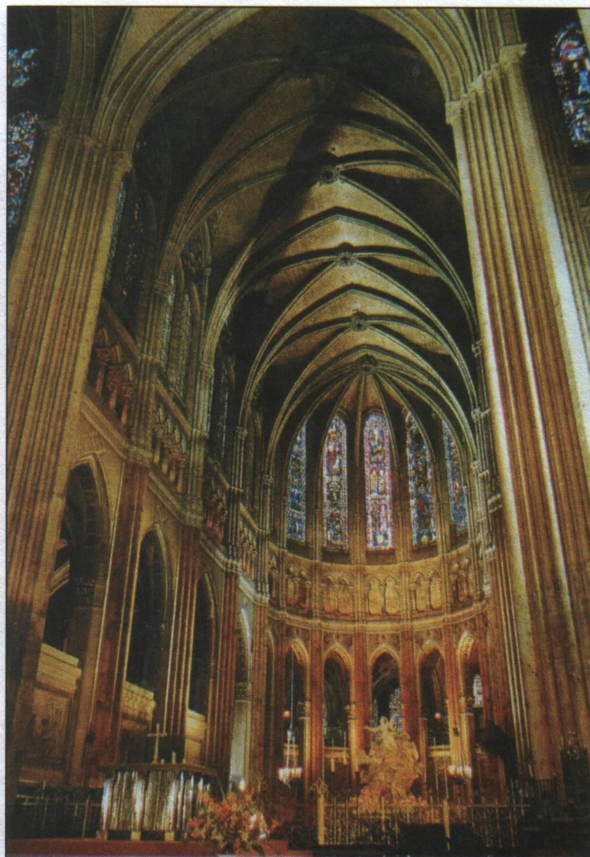
«Бацькам готыкі» лічаць рэгента французскага караля Людовіка VII абата Сугерыя (у французскай транскрыпцыі Сюжэр), пад кіраўніцтвам якога пры рэканструкцыі абацтва Сен-Дэні пад Парыжам у 1137—1144 гг. упершыню былі знітаваны ў адзіную канструкцыю «бургундская» стральчатая арка і «нармандскае» нервюрнае скляпенне (24, с.78). Гэта дазволіла стварыць прарэзаную вялікімі вокнамі «празрыстую» сцяну і ўзняць на недасягальную вышыню лёгкія скляпенні, якія нагадваюць узорчатыя тканыя балдахіны. Сугерый мэтанакіравана імкнуўся стварыць у саборы велічную адкрытую прастору, напоўненую паветрам і «цудоўным святлом», што лічыў богаўгодная справай і нават пазначыў гэта ў сваіх нататках. Зрабіўшы ажурнымі сцены, якія ў папярэдніх раманскіх саборах квітнелі мазаікамі і фрэскамі, га-

тычныя дойліды праз «найсвяцейшыя вокны» (па ўласнаму выказванню Сугерыя) упусцілі ў інтэр'ер паветра і «Божае святло».

З дапамогай хрысталагічных праграм вітражоў звычайнае сонечнае святло набыло новы звышпачуццёвы сэнс: яно несла вернікам вестку аб выратаванні чалавецтва, праз евангельскія сюжэты даводзіла да простых людзей Свяшчэнную гісторыю і жыція святых. Дзякуючы гэтаму хрысціянскі ідэал «Божага святла» карэнным чынам адмежаваўся ад старажытных паганскіх культаў. У выніку сваімі мэтанакіраванымі дзеяннямі Сугерый стварыў магутны патэнцыял сакралізацыі каралеўскай улады і паспрыяў узвышэнню Францыі сярод іншых суседніх, нават больш буйных герцагстваў і графстваў.

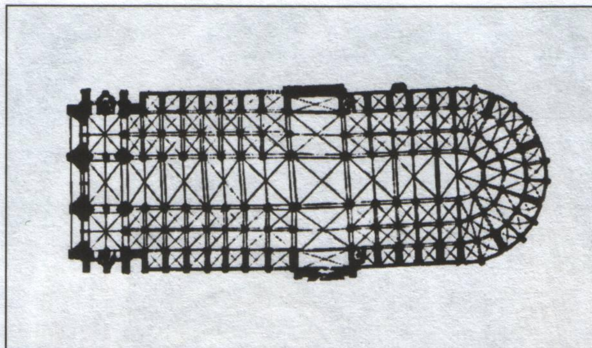
Але пры ўвасабленні ідэалістычных дагматаў царквы гатычнае мастацтва кіравалася жорсткім рацыяналізмам, уласным спрактыкаваным розумам, жыццёвай эмпірыкай. Творчае мысленне безыменных гатычных майстроў крок за крокам вяло чалавецтва наперад. Каб убачыць ці адчуць гэты павольны рух кола гісторыі, трэба скіраваць позірк у яе глыбіні, паспрабаваць разгадаць яе загадкі. Для дакладнага неперадузятага разумення гатычнага мастацтва трэба паглядзець на яго іншы раз вачыма сярэдневяковага чалавека і з пункту гледжання тагачаснага светапогляду.

Сабор Нотр-Дам у Рэймсе. XIII ст. Сістэма аркбутанаў

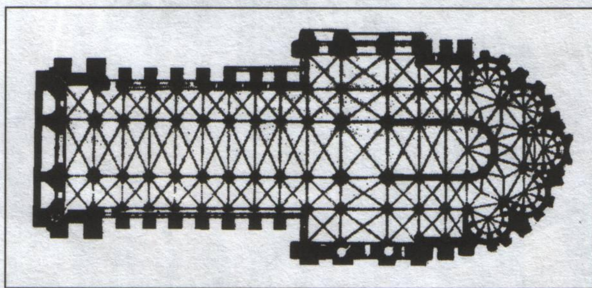


Сабор Нотр-Дам у Шартры. XIII—XIV стст. Інтэр'ер прэсбітэрыя

Сутнасцю творчай свабоды гатычных дойлідаў было вынаходніцтва ўзаемазвязанай канструкцыйнай сістэмы: стральчатай аркі, нервюрнага скляпення, контрфорсаў і аркбутанаў. Стральчатая арка паўсюдна замяніла паўцыркульную. Важкія раманскія крыжовыя скляпенні атрымалі ўмацаваныя дыяганальныя стральчатыя рэбры — нервюры, якія перадавалі нагрузку скляпенняў не на ўсю сцяну, а толькі на канструкцыйныя вузлы: унутраныя апорныя слупы (пілар-кантанэ) і праз магутныя вонкавыя паўаркі-аркбутаны — на контрфорсы. Асноўныя дыяганальныя нервюры дадаткова злучаліся сеткай дэкаратыўных нервюраў — льернаў і цьерсеронаў, што дазволіла аблегчыць абалонку скляпенняў і зменшыць масіў апорных канструкцый. Па-першае, больш лёгкія ўзо-



Сабор Нотр-Дам у Парыжы. План



Сабор Нотр-Дам у Рэймсе. План

рыстыя скляпенні можна было ўзняць высока ўгору і стварыць нешта накшталт балдахіна, складкі якога нібыта сцякалі ўніз гуртамі калон.

З другога боку, гатычныя нервюрныя скляпенні і апорныя канструкцыі дазвалялі зменшыць таўшчыню сцен, выкладзеных з прыроднага вапняковага каменю, прарэзаць іх вялікімі вокнамі, запоўненымі каляровымі вітражамі, чым дасягалася жаданая ілюзія «ажурнасці» сцен і «нябеснага святла». У выніку замест механічнага спалучэння аднолькавых напаўцёмных прасторавых ячэек (травей) раманскіх базілік узнікла адзіная цэласная грандыёзных памераў прастора гатычнага сабора, якая ўражвала сваёй веліччу і разнастайнасцю.

На пачатку станаўлення готыкі новыя канструкцыі мелі іншы раз антычную ордэрную трактоўку, але паступова яны набылі самастойнае і адметнае дэкаратыўна-мастацкае вырашэнне. Каб надаць архітэктурным формам большую вытанчанасць і візуальную кволасць, у рэпертуар сярэдневяковага каменячоса-«муратара» ўвайшлі вастраверхія пінаклі, вімпергі, фіялы, крабы, якія стваралі фантастычна разнастайную аранжыроўку архітэктурнай музыкі гатычнага сабора. Ускладненне архітэктурна-мастацкіх формаў адбывалася дынамічна і мела некалькі этапаў: ад даволі стрыманай ранняй готыкі да высокай, званай «прамяністай», і позняй, «палымнеючай», — у Францыі; да «ўпрыгожанага» і «перпендыкулярнага» стыляў — у Англіі і г.д.

Сярод іншых выразных, экзатычных, дзіўных сучаснаму творчаму мысленню элементаў сярэдневяковага дойлідства галоўная роля ў канструкцыйна-вобразным вырашэнні гатычнага сабора належыць контрфорсу. Прыгожае, але не ўсім зразумелае слова «контрфорс» — устойлівы архітэктурны тэрмін для вызначэння сярэдневяковай будаўнічай канструкцыі, прызначаны, як сведчыць яго этымалогія, выступаць супраць сілы. У першую чаргу — супраць распору скляпенняў, цяжару і неўстойлівасці сцен. Як канструкцыя контрфорс вядомы яшчэ з позняй антычнасці, але прынамсі готыка выкарыстала яго магутны патэнцыял як асноўны кампанент сваёй арыгінальнай і тэхнічна дасканалай архітэктурна-будаўнічай сістэмы. Гатычная канструкцыйная сістэма генетычна выцякае з ідэі контрфорса. У эмацыянальна-вобразным успрыняцці сярэдневяковага сабора менавіта рытмічныя складкі контрфорсаў, якія сваімі вытанчанымі формамі адмаўляюць важкасць будаўнічага матэрыялу, з'яўляюцца візітнай карткай готыкі.

Гатычны стыль канчаткова сфарміраваўся пры будаўніцтве сабора Нотр-Дам на востраве Сітэ ў Парыжы, якое пачалося ў 1160-ых гг., а завяршылася ў канцы XIII ст. За гэты час насельніцтва Парыжа ўзрасло з 3000 чалавек да 200 000. У 1300 г. у Парыжы было ўжо 3000 студэнтаў, якія навучаліся ў манастырскіх школах і старэйшым у Еўропе універсітэце, дзе было два факультэты: мастацтваў і тэалогіі. Інтэлектуальныя дыспуты праходзілі проста на вуліцах, на цюках саломы. Горад акумуліраваў дух хрысціянства і жыў ім.

Гатычны сабор стаў найбольш важным і даступным сродкам хрысціянскай прапаведзі. У перыяд росквіту готыкі, з 1180 па 1270 г., у адной толькі Францыі было ўзведзена каля 80 грандыёзных гарадскіх сабораў, што было абумоўлена ростам гарадоў, развіццём эканомікі, стварэннем універсітэтаў, павелічэннем кваліфікаваных будаўнічых кадраў. З гэтай прычыны Францыю пачалі называць «першароднай дачкою Царквы». Можна сцвярджаць, што менавіта французскі кафедральны (ці епіскапскі) гарадскі сабор як мастацкае цэлае спарадзіў гатычны стыль амаль па ўсёй Еўропе.

Сабор Нотр-Дам у Шартры. Партал трансепта

У ЦЯНЁТАХ «ВАРВАРСКАГА МАСТАЦТВА»

Готыка зарадзілася ў Францыі ў першай палове XII ст., у другой палове таго ж стагоддзя самастойны кірунак гатычнага стылю пачаў складвацца ў Германіі, у выніку чаго заходнееўрапейскімі гісторыкамі культуры неаднаразова падкрэслівалася, што ў мастацтве готыкі змешаны «таленты раманскіх і германскіх народаў». З цягам часу гатычнае мастацтва ахапіла і запаланіла ўсю Заходнюю, Цэнтральную, Паўночную і Паўднёвую Еўропу, дзе ў розных варыянтах існавала амаль да канца XVI ст. Аднак, як лічаць сучасныя даследчыкі, гаварыць пра прамы паслядоўны працэс руху готыкі з захаду на ўсход нельга. Развіццё гатычнай архітэктуры ў Еўропе трэба разглядаць з пункту гледжання складанай сістэмы ўзаемаадносін паміж краінамі, канфесіямі, заказчыкамі і нават паміж самімі архітэктурнымі ўзорамі і будаўнічымі тэхналогіямі. За гэты час тэакратычная палітыка каталіцкай царквы неаднаразова сутыкнулася з тэндэнцыяй да аб'яднання земляў і станаўлення шэрага еўрапейскіх манархічных дзяржаў.

Амаль трохсоттадовае развіццё готыкі ў розных краінах стварыла вялікую разнастайнасць нацыянальных архітэктурна-мастацкіх варыянтаў сабораў. У якасці будаўнічага матэрыялу заходнееўрапейскія гатычныя дойліды выкарыстоўвалі пераважна трывалы прыродны камень. Чым далей на поўнач і ўсход Еўропы, тым шырэй у будаўніцтве ўжывалася цэгла, што надавала гатычнай архітэктуры рэгіянальную адметнасць, прыводзіла да стварэння новых архітэктанічных сістэм, якія значна адрозніваліся ад больш ранніх узораў. Пры ўсёй распаўсюджанасці шматнефавай базілікі яна не была адзіным архетыпам еўра-

пейскага гатычнага сабора, былі пашыраны таксама залава-ступеньчатыя «протабазілікі» — з крыху больш высокім цэнтральным нефам, без верхняга бакавога асвятлення, а таксама залатыя храмы — бесслуповыя альбо з адноькавай вышынёй травей. У развіцці самабытных формаў так званай цаглянай готыкі немалую ролю адыгралі краіны Цэнтральнай Еўропы: Аўстрыя, Трансільванія, Чэхія, Прусія, Польшча і інш.

Да агульнаеўрапейскага працэсу стварэння гатычнага мастацтва прычыніўся і беларускі народ, пра што сведчыць наша архітэктурная спадчына эпохі сярэднявечча. Аднак у сучаснай капітальнай працы «Готика: Архитектура. Скульптура. Живопись» пад рэдакцыяй Р.Томана, выдадзенай на шэрагу еўрапейскіх моў (у тым ліку і на рускай) у Кёльне ў 1998 г. (520 старонак вялікага фармату), з усяго ўсходнееўрапейскага рэгіёна вылучаны толькі невялічкі раздзел «Прыбалтыка» (усяго паўстаронкі). У ім адзначана (цытуецца цалкам): «З прыбалтыйскіх дзяржаў самай беднай на гатычную архітэктуру аказалася Літва, што часткова тлумачыцца позняй хрысціянізацыяй гэтай краіны. Хрысціянства прыйшло сюды толькі ў 1386 г. Такім чынам, нягледзячы на геаграфічную блізкасць да Польшчы і Прусіі, Літва найбольш далёкая ад нямецкай архітэктуры. У адрозненне ад Латвіі і Эстоніі тут не было ні ганзейскіх гарадоў, ні замкаў тэўтонскіх рыцараў. І ўсё-такі ў Коўна і Вільне дзейнічалі законы Магдэбурга, таму гэтыя гарады хаця б часткова былі арыентаваны на Захад. Самай цікавай асаблівасцю літоўскай архітэктуры з'яўляюцца цагляныя фасады касцёла св. Ганны ў віленскім цыстэрцыянскім абацтве, узведзенага каля 1500 г. У кантэксце заходнееўрапейскай архітэктуры ён уяўляецца цалкам незвычайным і нават экзатычным. Сярод пышных, магутных прафіляваных формаў гэтага фасада асабліва вылучаецца акно ў паўцыркульнай арке, укампанаванае ў кілепадобную стральчатую арку, расчлянёную вертыкальнымі лініямі. Яно нагадвае паладзіянскае акно (хаця апошняе ўвайшло ў рэпертуар архітэктурных формаў значна пазней) і ў гэтых адносінах адпавядае незвычайным формам неаготыкі XIX ст.» (29, с. 237).

Гэта ўся інфармацыя, што даведзена да заходнееўрапейскага чытача па гатычнай архітэктуры Беларусі, таму што з навуковага пункту гледжання сярэдневяковую дзяржаву Вялікае княства Літоўскае, тэрытарыяльным і палітычным ядром якога былі этнічныя беларускія і літоўскія землі, трэба гістарычна разглядаць як беларускую дзяржаву і нельга атаясамліваць з сучаснай Рэспублікай Літва.

Менавіта на Беларусі магутная хваля гатычнага мастацтва накацілася на бераг іншага культурна-гістарычнага арэала. Хрышчэнне Русі ў канцы X ст. па візантыйскаму абраду паклала пачатак развіццю манументальнага праваслаўнага храмабудаўніцтва і фарміраванню на беларускіх землях самастойных рэгіянальных школ дойлідства. Нельга не заўважыць, што з'яўленне першых гатычных архітэктурных формаў у другой чвэрці XII ст. у абацтве Сен-Дэні па часе амаль дакладна адпавядае будаўніцтву Дабравешчанскай царквы ў Віцебску, Барысаглебскаму сабору Бельчыцкага манастыра і Спаса-Праабражэнскай царкве ў Полацку, дзе таксама з'яўляюцца кілепадобныя аркі і шматлікія раскрапоўкі лапатак, у якіх можна ўбачыць нейкія аналагі рамана-гатычных формаў. Гэта сведчыць, што новыя мастацкія і тэхнічныя ідэі літаральна лёталі ў паветры па ўсёй Еўропе.

Ужо ў XIX ст. расійскія даследчыкі адзначалі ўплыў рамана-ламбардскай архітэктуры на белакаменнае царкоўнае дойлідства Уладзіміра-Суздальскага княства часоў Андрэя Багалюбскага (трэцяя чвэрць XII ст.), што тлумачыцца яго асабістымі і палітычнымі сувязямі з імператарам Свяшчэннай Рымскай імперыі германскай нацыі Фрыдрыхам Барбаросам.

Але да нашых усходніх суседзяў, Маскоўскай Русі, хваля гатычнага мастацтва так і не дайшла. Характэрна ў гэтым сэнсе выказванне класіка расійскага мастацтвазнаўства В. М. Лазарава: «Калі мы і сутыкаемся на рускай глебе з аддаленымі водгукамі гатычнага мастацтва, яны, аднак, нічога не вызначаюць у агульным кірунку мастацкага развіцця» (51, с. 228). Непасрэднага і творчага кантакту рускай культуры з заходнееўрапейскай да часоў Пятра I не было.

З прычыны аддаленасці нашага рэгіёна ад асяродка ўзнікнення і пашырэння гатычнага стылю, адметных сацыяльна-палітычных абставін фарміравання дзяржаўнасці, а таксама пераважна праваслаўнай, а не каталіцкай канфесійнай арыентацыі асноўнай колькасці насельніцтва краіны станаўленне готыкі ў сакральным дойлідстве Вялікага княства Літоўскага адбывалася са значным храналагічным спазненнем і ў надзвычай своеасаблівых формах, абумоўленых панаваннем тут на папярэднім этапе візантыйскіх архетыпаў.

Канец XIII ст. у сацыяльнай гісторыі Цэнтральна-Усходняй Еўропы адзначаны аб'яднаннем земляў этнічнай Белай Русі і этнічнай Літвы ў агульную дзяржаву — Вялікае княства Літоўскае. Неабходнасць гэтага дзяржаўнага саюза была абумоўлена знешняй пагрозай татара-мангольскай навалы з усходу і агрэсіяй крыжацкіх ордэнаў з захаду. Фартыфікацыйны характар манументальнага мураванага будаўніцтва XIII — першай паловы XVI ст. вызначае ў гісторыі беларускай архітэктуры этап, які названы «перыядам абарончага дойлідства», не зважаючы на яго стылявыя характарыстыкі і тыпалагічны спектр. Галоўная ідэя, закладзеная ў тагачасныя манументальныя збудаванні нашага краю, — гэта ідэя бяспекі, аховы, абароны. Эстэтыка дойлідства таго перыяду, перш за ўсё, у моцы і веліччы замкавых сцен і вежаў, дасканаласці і надзейнасці фартыфікацыйных элементаў: валоў, равоў, пад'ёмных мастоў, уязных брамаў, барбаканаў, баявых галерэяў і інш.

У гэты перыяд асноўным тыпам манументальнага будаўніцтва нашага краю, нароўні з драўлянымі крэпасцямі, стаў мураваны замак — збудаванне з замкнутым унутраным дваром, абнесеным магутнымі вежамі і сценамі, якому ўласціва спалучэнне абарончых, жылых і прадстаўнічых функцый. Адпаведна сваёй павышанай капітальнасці і рэпрэзентацыйнасці замак звычайна займаў галоўнае месца ў горадабудаўнічай структуры гарадоў і мястэчак, якія мелі цалкам драўляную забудову. На заходніх межах дзяржавы ў XIV— пачатку XV ст. склаўся абарончы пояс з шэрагам мураваных замкаў (Вільня, Коўна, Трокі, Меднікі, Крэва, Гродна, Ліда, Навагрудак, Любартаў, Луцк, Камянец-Падольскі), якія мелі агульнадзяржаўнае прызначэнне і з'яўляліся рэзідэнцыямі вялікага князя. У іх падпісваліся гістарычныя пагадненні, дамовы, уніі, прымаліся замежныя паслы.

Архітэктурны тэрмін «вежа» азначае цэнтрычнае збудаванне з перавагай вышыні над параметрамі аснавання. Слова «вежа» мае цюркскае паходжанне і азначала першапачаткова «шацёр, юрта, намёт», г.зн. конусападобнае жытло стэпавых качэўнікаў. Такі сэнс яно захавала ў рускай мове, што сведчыць пра тое, што гэтае слова прыйшло да ўсходніх славян менавіта падчас татара-мангольскага нашэсця. У перыяд айчыннага абарончага дойлідства высотныя аб'ёмы крапасных і замкавых умацаванняў, якія зваліся чацверыкамі, васьмерыкамі, стаўпамі, круглікамі, звычайна накрывалі конусападобнымі дахамі, шатрамі-вежамі, што і прывяло да пашырэння гэтай назвы на ўвесь высотны аб'ём цалкам. Так, напрыклад, у вызначэнні магутнага абарончага данжона ў Камянцы слова «вежа» замяніла старажытную летапісную назву «стоўп».

Формы замкавых вежаў паўтаралі традыцыйныя архітэктурныя кампазіцыі чацверыкоў і васьмерыкоў драўляных крэпасцей і цыліндрычных мураваных стаўпоў-данжонаў. Па большасці яны былі прызматычныя, квадратныя ў плане (Меднікі, Крэва, Ліда), але маглі быць таксама васьміганныя ад аснавання (Вільня), васьмерык на чацверыку (Навагрудак, Мір, Любча) альбо цыліндрычныя (Гродна, Трокі, Коўна). Спалучэнне магутных сцен і вежаў разнастайных формаў надавала абліччу замкаў мастацкую адметнасць. Да замкавых сцен часта далучалася мураваная княжацкая камяніца (Вільня, Гродна, Трокі). Ярусы вежаў і жылыя памяшканні перакрываліся раманскімі крыжовымі альбо цыліндрычнымі з распалубкамі скляпеннямі, пазней гатычнымі нервюрнымі скляпеннямі зорчатага малюнка. Усё гэта разам стварала непаўторнае і своеасаблівае мастацкае асяроддзе, сугучнае з сацыяльным быццём нашага краю ў тыя часы.

Перыяд абарончага дойлідства ва ўсіх тыпах збудаванняў адзначаны адметнай ад старажытнарускага перыяду будаўнічай тэхнікай. На змену візантыйскай цэгле-плінфе прыйшла бруcковая вялікапамерная, званая літоўскай, цэгла-«пальчатка», з баразнамі ад пальцаў, пакінутымі пры фармоўцы для лепшага злучэння з рошчынай. Візантыйскія тэхнікі муроўкі (роўнаслаёвую і са схаваным радам) замяніла гатычная альбо вендская (балтыйская) сістэма муроўкі. У будаўніцтве замкаў і храмаў атрымала пашырэнне трохслаёвая па вертыкалі тэхніка муроўкі («лусковая») з цэглы і неапрацаванага прыроднага каменю. Вонкавыя і ўнутраныя часткі сцен ўзводзіліся з цэглы, а прастора паміж імі запаўнялася бутам і вапнякова-пясчанай рошчынай з дадаткам дробных камянёў і бітай цэглы, дзеля большай таўшчыні і трываласці муроў. Верхнія часткі сцен, вуглы, скляпенні і адкосы праёмаў выконваліся цалкам з цэглы. У сакральным дойлідстве шырока ўжывалася фасонная лякальная цэгла.

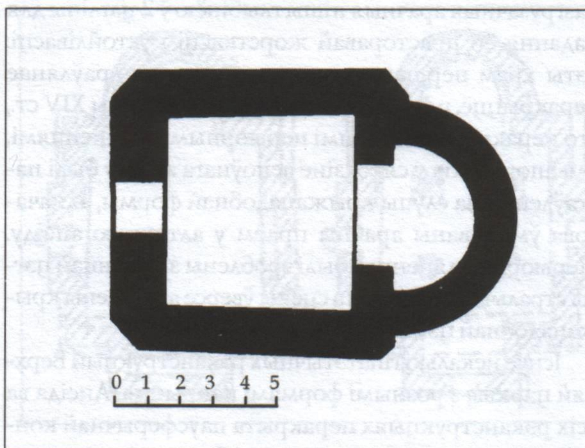
У развіцці храмабудаўніцтва на Беларусі перыяд фарміравання Вялікага княства Літоўскага быў вельмі складаны і неадназначны па сваіх стылявых характарыстыках і напрамках. Спецыфіка беларускіх сярэдневяковых храмаў у тым, што, акрамя адпраўлення культавых абрадаў двух хрысціянскіх канфесій, яны бралі на сябе асноўныя па тым часе грамадскія функцыі, у тым ліку і фартыфікацыйныя. Гэта адбівалася на ступені іх манументальнасці, а таксама на больш выразнай і складанай палітры мастацкіх сродкаў архітэктуры.

На працягу XIII ст., калі насельніцтва нашага краю мусіла вытрымліваць знешнія і ўнутраныя выпрабаванні, змагацца за палітычную і эканамічную незалежнасць, муразанае праваслаўнае храмабудаўніцтва прыйшло ў амаль поўны занепад. Паступова былі страчаны многія прафесійныя будаўнічыя прыёмы, прынесеныя візантыйскімі майстрамі і ўдасканаленыя мясцовымі «церковными делателями», як названы дойліды ў агіяграфічным «Жыціі» Еўфрасінні Полацкай, створаным у XII ст. У пэўным сэнсе гэты час можна сапраўды лічыць перыядам «варварства».

Пісьмовыя гістарычныя крыніцы: летапісы, хронікі, інвентары — сведчаць пра дастаткова актыўнае будаўніцтва ў канцы XIII — пачатку XV ст. праваслаўных цэркваў і заснаванне шматлікіх манастыроў на тэрыторыі ўсяго Вялікага княства Літоўскага. Аднак большасць праваслаўных храмаў таго часу былі драўляныя, яны неаднаразова гарэлі і аднаўляліся. Будаўніцтва мураваных праваслаўных цэркваў колькасна зменшылася. У Іпацьеўскім летапісе пад 1277 г. адзначана будаўніцтва ўсяго дзвюх мураваных цэркваў — Дабравешчанскай у Камянцы і св. Пятра ў Брэсце, якое вялося там адначасова з вежамі-данжонамі і з цэглы аднолькавага фармату. На сённяшні дзень ад іх не засталося ніякіх слядоў, але архітэктанічна гэтыя цэрквы былі, хутчэй за ўсё, апошнімі ўзорамі храмаў крыжова-купальнага тыпу, характэрнага для гродзенскай школы дойлідства XII ст.

Фундацыі і перабудовы мураваных праваслаўных цэркваў XIV ст. звязаны па большасці з асобамі велікакняжацкага статуса. Пры вялікім князі літоўскім Альгердзе перабудавана Дабравешчанская царква ў Віцебску. Па фундацыі першай жонкі Альгерда — княгіні Марыі Віцебскай — у 1345—1346 гг. у Вільні пабудавана мураваная царква Параскевы Пятніцы, якая сваім архітэктурным абліччам нагадвала крыжова-купальныя храмы старажытнарускага перыяду. Яшчэ адна праваслаўная царква ў Вільні ў гонар св. Мікалая змуравана ў другой палове XIV ст. ужо другой жонкай Альгерда — княгіняй Ульянай Цвярской. Мураваная Прачысценская царква ў Вільні пабудавана па фундацыі самога Альгерда, а Дабравешчанская ў Троках — па фундацыі вялікага князя Вітаўта. Да пачатку XV ст. адносіцца будаўніцтва мураваных цэркваў св. Сергія і Вакха ў Брэсце, Прачыстай Багародзіцы ў Троках і шэрага іншых. Адны з іх цалкам знішчаны, другія атрымалі настолькі значныя перабробкі, што на іх падставе немагчыма выразна выявіць архітэктанічную і мастацкую эвалюцыю праваслаўнага храмабудаўніцтва таго часу.

Найбольш вядомыя і добра даследаваныя археолагамі праваслаўныя культавыя пабудовы XIII—XIV стст. — Верхняя царква ў Гродне і царква на замчышчы ў Навагрудку — маюць выразныя рысы прымітывізацыі і архітэктурна-будаўнічага рэгрэсу. Рэшткі невялікай мураванай царквы былі выяўлены Я. Ядкоўскім падчас археалагічных раскопак гродзенскага замка ў 1932—1937 гг. над рэшткамі больш старажытнага праваслаўнага храма XII ст. Адпаведна свайму размяшчэнню гэтыя археалагічныя помнікі атрымалі назвы Ніжняй і Верхняй цэркваў. Археалагічныя матэрыялы сведчаць, што Верхняя царква была ўзведзена ў XIII ст., а ў канцы XIV ст. істотна перабу-



Верхняя царква ў Гродне. План

давана. Ад яе ацалелі падмуркі і фрагменты паўночнай і паўднёвай сцен асноўнага аб'ёму і алтарнай апсіды на вышыню 1—1,5 м, а таксама фрагмент аднаго з двух больш позніх па часе ўзвядзення апорных слупоў, якія даюць уяўленне аб планавай схеме збудавання (з 1939 г. прадстаўлены ў асобным экспазіцыйным павільёне).

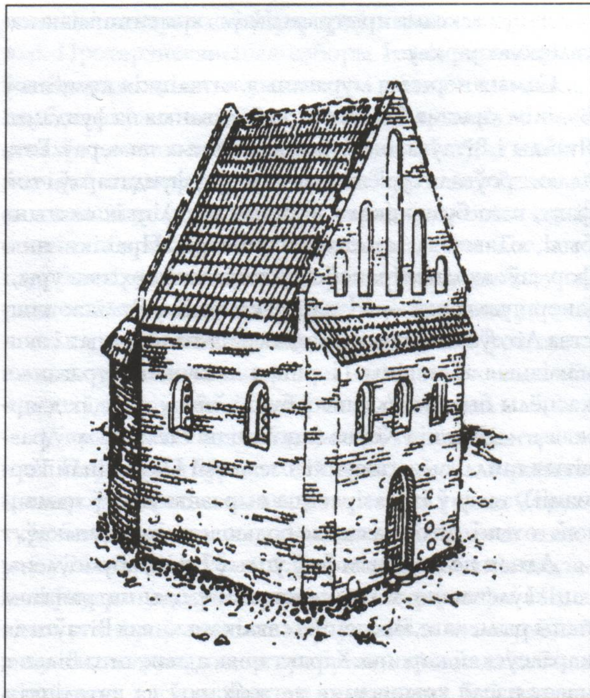
Верхняя царква на гродзенскім замчышчы па архітэктанічнай задуме і памерах значна саступала сваёй папярэдніцы, якая прадстаўляла развіты тып руска-візантыйскага крыжова-купальнага храма гродзенскай школы дойлідства. Верхняя пабудова складалася з асноўнага квадратнага ў плане аб'ёму, памерамі 8,9 x 8,8 м, са скошанымі вугламі, да ўсходняй сцяны якога далучалася адна паўкруглая апсіда, даволі значных памераў. Квадрат плана крыху перакошаны, сцены маюць розную таўшчыню і няправільную перавязку швоў, што сведчыць пра прафесійную недасканаласць будаўнікоў. У муроўцы сцен спалучаюцца два тыпы цэглы (тонкая плінфападобная і вялікапамерная брусковая) і выкарыстана лусковая тэхніка з запаўненнем унутранай прасторы ў тоўшчы сцен дробным каменнем. Характэрна, што ў муроўку сцен Верхняй царквы ўведзены таксама валуны з адным адшліфаваным бокам, які пры гэтым не заўсёды выходзіць на паверхню фасадаў. Гэта наводзіць на думку, што будаўнічы матэрыял зруйнаванай Ніжняй царквы быў выкарыстаны бессістэмна пры ўзвядзенні новага храма. У сцяне апсіды з унутранага боку зроблены разгрузачныя арачныя нішы глыбінёю ў 2 цагліны для надання ёй прасторавай жорсткасці і ўстойлівасці. Гэты храм першапачаткова меў унутры драўлянае перакрыццё, пазней, пры перабудове ў канцы XIV ст., яго перакрылі гатычнымі нервюрнымі скляпеннямі, для апоры якіх у сярэдзіне асноўнага аб'ёму былі пастаўлены два слупы крыжападобнай формы, адначасова ўмацаваны арачны праём у алтарную апсіду. Нервюры скляпенняў былі зроблены з фасоннай цэглы стральчатай формы, а сцены ўверсе аздоблены крыжападобнай цэглай.

Існуе некалькі гіпатэтычных рэканструкцый Верхняй царквы з рознымі формамі пакрыцця. Апсіда ва ўсіх рэканструкцыях перакрыта паўсферычнай конхай, але мае розную вышыню: ці больш нізкую за асноўны аб'ём, ці роўную з ім, апярэзаную па версе аркатурным поясам, які пераходзіць у пояс машыкуляў у паддашку. Найбольш верагодным варыянтам пакрыцця квадратнага ў плане асноўнага аб'ёму (з моцна скошанымі вугламі) з'яўляецца васьмігранны шатровы дах з галоўкай на светлавым барабане ў цэнтры.

Верхняя царква ў Гродне. Рэканструкцыя паводле Г. Лаўрэцкага

Вялікую гісторыка-культурную каштоўнасць маюць рэшткі праваслаўнай царквы Нараджэння Багародзіцы на замчышчы ў Наваградку, выяўленыя археолагамі М. Маляўскай і М. Ткачовым. Ад першапачатковага храма XIV ст. ацалелі падмуркі, частка сцен і падкупальных слупоў. Гэта было бесслуповае квадратнае ў плане збудаванне (13,5 x 13, 5 м), перакрытае нервюрнымі скляпеннямі. Да яго з усходу прылягала адна нізкая алтарная апсіда, а з захаду — невялікі ўваходны прытвор-экзанартэкс. Паўночны і паўднёвы фасады раскрапоўвалі сіметрычныя рызаліты з бакавымі ўваходамі. Квадрат плана асноўнага аб'ёму і паўкружжа апсіды былі разбіты тэхнічна недасканала, што сведчыць аб невысокай прафесійнасці будаўнікоў.

Збудаванне пастаўлена на падмурку глыбінёю 2 м, выкананага з бутавых камянёў на вапнава-пясчанай



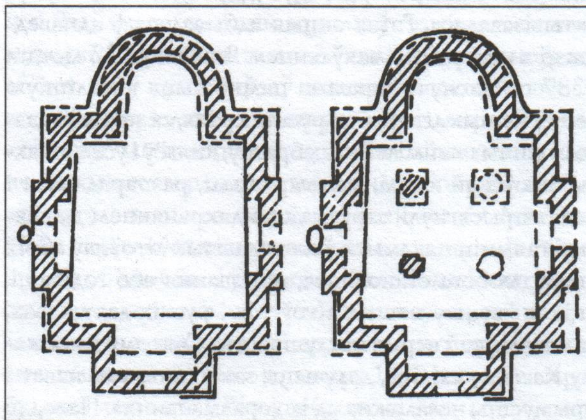
Верхняя царква ў Гродне. Рэканструкцыя паводле А. Трусава

рошчыне. Сцены, таўшчынёю 1,2 м, выкладзеныя з літоўскай вялікапамернай цэглы-пальчаткі, у алтарнай частцы маюць вендскую тэхніку муроўкі, а ў астатніх частках храма — гатычную. Унізе сцены па перыметры былі звязаны магутнымі драўлянымі брусамі, ад якіх ацалелі ўнутраныя каналы (падобны прыём назіраўся на ранніх этапах у полацкай школе дойлідства XII ст.). Вуглы аб'ёмаў вымураваны з жаўтавата-зялёных блокаў вапняковага туфу, што, відавочна, мела не толькі канструкцыйную, але і дэкаратыўную функцыю. Маляўнічае спалучэнне розных колераў і фактур будаўнічых матэрыялаў у гэты час па-ранейшаму заставалася асноўным архітэктурна-дэкаратыўным прыёмам.

У сярэдзіне ці другой палове XIV ст. у інтэр'еры храма пастаўлены чатыры крыжападобныя ў сячэнні апорныя слупы, размяшчэнне якіх сведчыць, што яны прызначаліся для падтрымкі барабана купала. Царква неаднаразова перабудоўвалася, а ў XVII ст. пераўтворана ў касцёл. Як сведчаць археалагічныя дадзеныя, памеры храма былі паступова пашыраны ва ўсіх напрамках: спачатку павялічана алтарная частка, затым развіты ў падоўжным напрамку кафалікон (да 34 м), прыбудаваны бакавыя прытворы, а з паўднёвага боку — сакрысція і вежа складанай канфігурацыі. У сярэдзіне XVIII ст. пластыка галоўнага фасада набыла рысы позняга барока з моцна выпукла-выгнутай паверхняй, хвалістымі карнізамі і звязкамі пілястраў. Да 1775 г. у старажытным храме на навагрудскім замчышчы праходзілі сесіі Літоўскага Трыбунала — вышэйшага апеляцыйнага суда Вялікага княства Літоўскага. Помнік разбураны ў XIX ст.

Нязначная колькасць і прымітывізм архітэктанічных кампазіцый мураваных праваслаўных цэркваў канца XIII—XV ст. сведчыць пра пэўны занепад будаўнічага майстэрства і адсутнасць выразных мастацка-стылістычных характарыстык у храмабудаўніцтве таго часу.

У «Апісанні земляў», створаных каталіцкім манахам-місіянерам у XIII ст., упершыню згадваецца Белая Русь як самастойнае геаграфічнае паняцце. Аўтарам выказваецца жаданне прывесці гэтыя землі і іх насельніцтва «да праўдзівага Бога» і будаваць тут касцёлы (21, с. 80). Ужо ў пачатку XIII ст. паўночна-нямецкімі «ганзейскімі» купцамі былі заснаваны і ўзведзены касцёлы ў Полацку і Смаленску, верагодна, мураваныя, якія, акрамя асноўнай культавай функцыі, выкарыстоўваліся таксама для захавання тавараў. Як лічаць, першыя касцёлы прадстаўлялі тып збудаван-



Царква на замку ў Навагрудку. Планы (паводле М. Малеўскай)

Базіліка св. Францыска ў Рэвене. XIII ст. Галоўны фасад

ня з адным апорным слупом у цэнтры блізкага да квадрата плана, пашыраны ў Скандынавіі і іншых краінах Паўночнай Еўропы, як у свецкім, так і сакральным будаўніцтве.

Пасля заключэння вялікім князем літоўскім Ягайлам у 1385 г. палітычнай Крэўскай уніі з Каронай Польскай і хрышчэння ў 1387 г. язычніцкага насельніцтва Літвы і сталіцы Вялікага княства Літоўскага Вільні па каталіцкаму абраду будаўніцтва касцёлаў тут актывізавалася. Гэтая акцыя адбывалася ў адпаведнасці з наступным заяўленнем Ягайлы ад 22 лютага 1387 г.: «...хочучы таксама памножыць каталіцкую веру ў нашых літоўскіх і рускіх краях, са згоды і з дазволу нашых наймілейшых братоў, князёў і ўсёй шляхты літоўскай зямлі, мы вырашылі, разпарадзіліся і нават прысягнулі, заручыліся і дакрананнем да святых таямніц пакляліся ўсіх радавітых літоўцаў абоіх полаў, любога становішча, прызвання або годнасці, якія жывуць у нашых літоўскіх і рускіх дзяржавах, да каталіцкай веры і паслушэнства Святому Рымскаму Касцёлу схіліць, далучыць, заклікаць, а то нават і прымусіць, незалежна ад іх веравызнання». Паводле гэтага ж дэкрэта, у выпадку змяшаных шлюбаў праваслаўны бок быў абавязаны да прыняцця каталіцтва (85, с. 23). Вялікі князь літоўскі Вітаўт у дзяржаўнай палітыцы таксама прытрымліваўся арыентацыі на каталіцкую царкву.

Самыя першыя мураваныя каталіцкія касцёлы ў Вялікім княстве Літоўскім, пабудаваныя па фундацыі Ягайлы і Вітаўта, былі даволі значных памераў. Гэта адлюстроўвала сур'ёзнасць намераў фундатараў і той факт, што будаўнікамі першых каталіцкіх святынь былі, відавочна, замежныя майстры. Пранікненню формаў заходнееўрапейскай гатычнай архітэктуры, і ў першую чаргу — з Італіі і Германіі, у Вялікае княства Літоўскае спрыялі сацыяльна-палітычныя і эканамічныя абставіны. Першыя гатычныя мураваныя касцёлы былі ўзведзены ў буйнейшых гарадах дзяржавы — Вільні і Коўна (апошні па Нёману меў развітыя гандлёвыя стасункі з землямі Паўночнай Германіі), таму ў іх назіраецца выразны ўплыў нямецкай готыкі, што і адзначае большасць даследчыкаў.

Аднак не меншым быў уплыў Італіі, абумоўлены зацікаўленасцю веліканяжацкай улады патранатам папы рымскага, імкненнем вялікага князя Вітаўта да каралеўскай кароны. Характэрна, аднак, што Вільня, нават пасля хрышчэння яе жыхароў па каталіцкім абрадзе, і ў далейшым доўгі час уваходзіла ў зону з перавагай праваслаўнага насельніцтва. У нешматлікіх мураваных каталіцкіх храмах, якія мелі нязначна выяўленыя абарончыя рысы (характэрна, што этымалагічна назва «касцёл» паходзіць ад італьянскага «кастэла» — замак), акрамя богаслужэнняў, праводзіліся сеймы, цэхавыя сходы рамеснікаў, навуковыя дыспуты і тэатральныя прадстаўленні.

У культуры Італіі перыядаў дучэнта (XIII ст.) і трычэнта (XIV ст.) панаваў протарэнесанс, архітэктурныя формы якога вызначаюцца арганічным знітаваннем раманскіх і візантыйскіх рыс. Гэтая асаблівасць пэўным чынам адпавядала шляхам развіцця сакральнага дойлідства і на нашых землях. У гэты час у Італіі ўзнікае і пачынае актыўную дзейнасць шэраг жабрацкіх прапаведніцкіх манаскіх ордэнаў, сярод якіх галоўную ролю адыгрываў ордэн, створаны ў 1207 г. св. Францыскам Асізскім.

Манахі-францысканцы прапаведавалі евангельскі аскетызм і паводле статута маглі мець толькі мінімальную маёмасць. Таму іх саборы ў архітэктурна-мастацкіх адносінах былі надзвычай простыя — адназалавыя ці залава-ступеньчатыя, іншы раз трохнефавыя базілікі, перакрытыя немураванымі скля-

пеннямі, з адкрытымі ўнутр драўлянымі канструкцыямі. Протарэнесансныя саборы Італіі звычайна не мелі нартэкса, што тлумачыцца і цёплым кліматам, і глыбокімі ўжо на той час каранямі хрысціянства (а разам з гэтым малой колькасцю неафітаў, для якіх у значнай ступені прызначаецца нартэкс). Высокая вежа-званіца (кампаніле) у сярэдневяковых італьянскіх саборах традыцыйна стаіць асобна. Тое, што падобныя рысы назіраюцца ў беларускім дойлідстве раннегатычнага перыяду, сведчыць пра ўплыў італьянскіх узораў, тым больш, што менавіта францысканскі ордэн самым першым з каталіцкіх манаскіх ордэнаў трапіў у Вялікае княства Літоўскае.

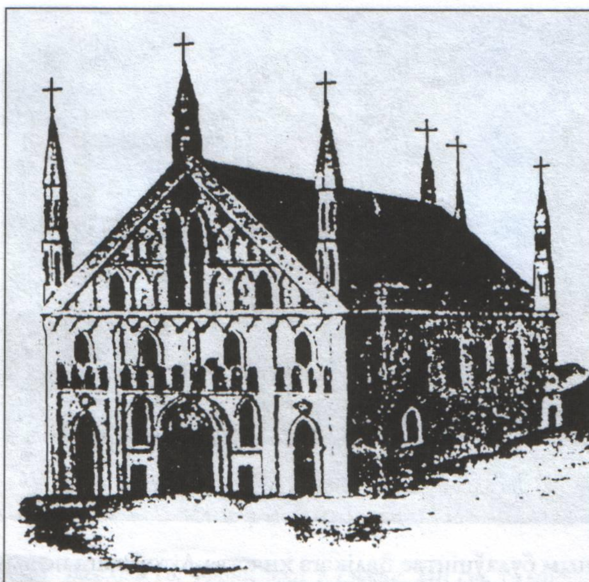
У краінах так званай цаглянай готыкі Цэнтральнай і Паўночнай Еўропы быў самастойна выпрацаваны спрошчаны тып залавага гатычнага храма. Структура базілікі была скарочана да мінімальных памераў: у ёй засталіся ўсяго 4 апорных слупы, якія падзялялі ўнутраную прастору храма на тры нефы. Невялікая розніца ў вышыні нефаў зрабіла непатрэбнай такую канструкцыю, як аркбутан, які складана было выконваць з цэглы. Распор скляпенняў быў цалкам перанесены на сцены і контрфорсы, якія для большай устойлівасці набылі ступеньчаты абрыс. Іншы раз архітэктоніка храма складалася з дзевяці роўнавысокіх травей, якія перакрываліся нервюрнымі скляпеннямі розных тыпаў. Характэрнае «базілікальнае сячэнне» (з больш высокім цэнтральным нефам) тут цалкам знікае, аднак раўнамерны крок апорных слупоў сведчыць пра базілікальны генезіс гэтай архітэктанічнай структуры.

Спрошчаны базілікальна-залавы тып гатычнага храма стаў узорам для каталіцкага храмабудаўніцтва Вялікага княства Літоўскага і з цягам часу прыцярпеў пэўную трансфармацыю пад уплывам мясцовых будаўнічых традыцый. Калі для франка-германскай готыкі былі характэрны блізкія да квадрата травеі бакавых нефаў, тут яны часцей набываюць прамавугольны план і скляпенні аднолькавай вышыні з цэнтральным нефам. Іншы раз памеры ўсіх травей рабіліся амаль роўнымі. Звонку скляпенні накрываліся адзіным двухсхільным дахам кроквеннай сістэмы, з'яўленне якога звязана з пранікненнем у мясцовае будаўніцтва формаў і канструкцый нямецкай готыкі.

Адрозна ад грандыёзных па памерах заходнееўрапейскіх гатычных сабораў у мураваным касцёльным будаўніцтве Вялікага княства Літоўскага не выкарыстоўваліся абхадныя галерэі манаскіх хораў, а таксама хоры капэл, цалкам адсутнічала такая істотная для канфесійнага вызначэння храма архітэктурная форма, як трансепт, з дапамогай якога архітэктоніцы сабораў надаваўся выгляд выцягнутага лацінскага крыжа. Галоўны фасад на ранніх этапах найчасцей быў бязвежавым, пры адсутнасці ўнутранага нартэкса, што сведчыць пра ўплыў італьянскай протарэнесанснай архітэктуры.

Базіліка Санта Кроча ў Фларэнцыі. XIII—XIV стст. Галоўны фасад

Менавіта такія архітэктурныя адметнасці меў самы ранні ў Вільні мураваны кафедральны касцёл св. Станіслава, узведзены ў 1387—1388 гг. па фундацыі Ягайлы, пабудаваны з цэглы ў тэхніцы гатычнай муроўкі. Першапачаткова ён складаўся з асноўнага аб'ёму, які ў плане ўяўляў пашыраны па папярочнай восі прамавугольнік, выцягнутай апсіды прэсбітэрыя з паўкруглым завяршэннем і прамавугольнай у плане вежы-вестверка. Да поўночнага боку да апсіды прылягала адна прамавугольная сакрысція. Асноўны аб'ём падзяляўся чатырма слупамі на тры нефы. Сцены ўсіх аб'ёмаў былі ўмацаваны масіўнымі контрфорсамі прамавугольнага сячэння, пастаўленымі па вуглах дыяганальна (па лініі перадачы распора крыжовых скляпенняў). Пасля пажару 1419 г. касцёл перабудаваны па загаду Вітаўта (у сувязі з яго мяркуемай каранацыяй), дабудоўваўся на працягу XV ст., затым разам з Ніжнім замкам перабудаваны ў 1530-ыя гг. у стылі рэнесансу італьянскімі архітэктарамі Б. Джа-



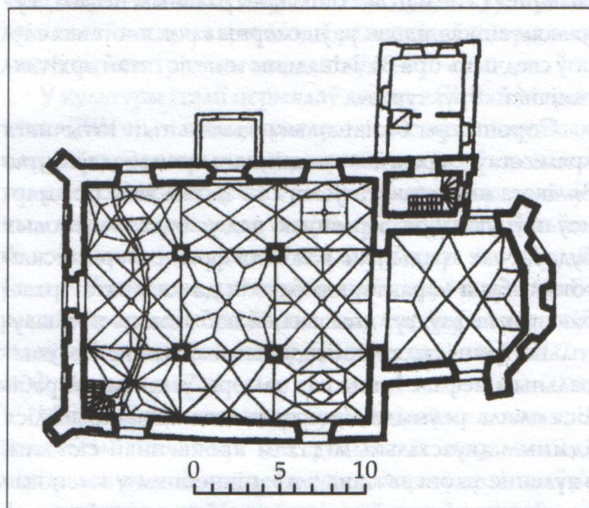
Касцёл св. Станіслава ў Вільні. Выява пачатку XVI ст. (паводле Т. Нарбута)

Касцёл св. Мікалая ў Вільні. Галоўны фасад

ноцi і Дж. Чыні. Карэнным чынам касцёл св. Станіслава быў яшчэ раз перабудаваны ў канцы XVIII ст. у стылі класіцызму архітэктарам Л. Стуока-Гуцэвічам. У гэтым выглядзе ён існуе і на сённяшні дзень. Шматлікія перабудовы і стылістычныя напластаванні не даюць магчымасці зрабіць больш дакладныя высновы пра яго аўтэнтычны выгляд.

У архітэктуры таксама вельмі старажытнага касцёла св. Мікалая ў Вільні выразна выяўлены прыкметы мясцовай адаптацыі форм нямецкай готыкі. Гэтая парафія заснавана ганзейскімі купцамі і рамеснікамі, запрошанымі вялікім князем Гедымінам у 1322 г. у сваю новую сталіцу. Першапачаткова касцёл быў парафіяльным і драўляным, затым у 1439 г. перададзены ордэну францысканцаў, якія, верагодна, самі змуравалі новы касцёл, асвечаны ў 1440 г. Пра непрафесійнасць будаўнікоў Мікалаеўскага касцёла сведчыць тэхнічная недасканаласць збудавання: вуглы і сцены перакошаны, недакладна разбіты грані алтарнай часткі, перавязка муроўкі нерэгулярная і г.д., што не перашкодзіла яму стаць каштоўным помнікам архітэктуры свайго часу.

План асноўнага аб'ёму блізкі да квадрата (15,8 х 13 м). Інтэр'ер падзелены слупамі на тры нефы, якія нязначна розняцца па шырыні. Кожная з 9 травей перакрыта гатычным скляпеннем з адметным малюн-



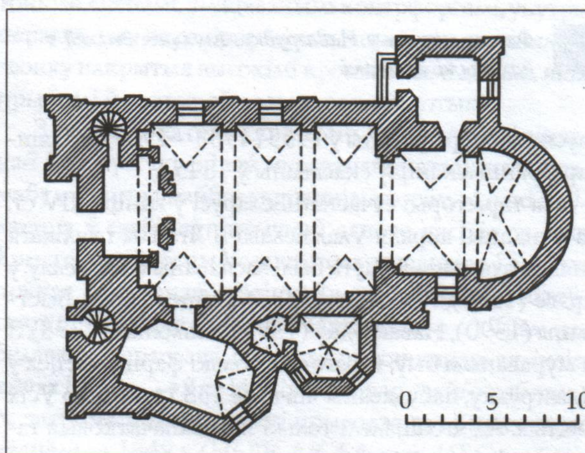
Касцёл св. Мікалая ў Вільні. План

Касцёл св. Мікалая ў Вільні. Інтэр'ер

Фарны касцёл у Навагрудку. Бакавыя апсіды

кам нервюр. Нартэкс у храме адсутнічае (асаблівасць паўднёвай францысканскай архітэктуры). Галоўны бязвежавы фасад фланкаваны па баках дыяганальна пастаўленымі контрфорсамі. Роўная па вышыні з асноўным аб'ёмам пяцігранная апсіда прэсбітэрыя таксама ўмацавана контрфорсамі і накрыта больш нізкім дахам. З поўначы да яе прылягала адна невялікая сакрысція, завершаная вежай.

Асноўны мастацкі акцэнт зроблены на высокім востравугольным шчыце франтона, які завершаны вертыкальнымі слупкамі. Масіўнасць франтона змяншаюць выцягнутыя стральчатыя арачныя нішы, якія адначасова надаюць яму прасторавую ўстойлівасць і мастацкую выразнасць. Ярусна-ступеньчаты характар размяшчэння ніш узмацняе вертыкальную дынаміку прысадзістага збудавання. Разгрузачныя арачныя нішы візуальна змяншаюць масіўнасць контрфорсаў. Каларыстычную гаму фасада ўзбагачае дэкор з цэглы жоўтага, чырвонага і карычневага колеру, створаны, верагодна, у канцы XV ст. У пачатку XVI ст. Мікалаеўскі касцёл быў істотна перабудаваны і рэкансекраваны ў 1514 г., пазней неаднаразова гарэў і перабудоў-



Фарны касцёл у Навагрудку. План

Фарны касцёл у Навагрудку. Агульны выгляд з бакавымі апсідамі

Фарны касцёл у Навагрудку. Інтэр'ер бакавой апсіды

ваўся, рэстаўрыраваны ў 1955 і 1988—1989 гг. Кляштар францысканцаў скасаваны ў 1845 г.

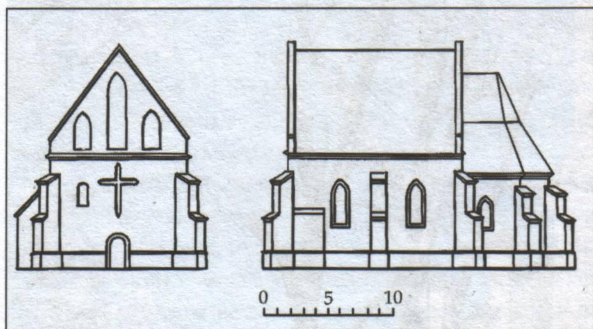
На тэрыторыі сучаснай Беларусі ў канцы XIV ст. па фундацыі караля Уладзіслава II Ягайлы і вялікага князя літоўскага Вітаўта былі заснаваны 6 касцёлаў: у Крэве (1387), Абольцах (1387), Гайне (1387), Быстрыцы (1390), Навагрудку (1393), Ашмянах (1398). З іх мураваным быў, верагодна, толькі фарны касцёл у Навагрудку, пабудаваны яшчэ да 1385 г. у гонар Усіх Святых. Ад яго ацалелі толькі першапачатковыя гатычныя фрагменты: тры бессістэмна скампанаваныя капліцы розных памераў і формаў з нервюрнымі скляпеннямі і каляровымі вітражамі. Памяшканні капліц маюць гранёныя алтарныя часткі, арыентаваныя ў розныя бакі свету і, магчыма, прысвечаныя розным святым, што адлюстроўвае яшчэ рэмінісцэнцыі паганства.

У 1413 г. была заключана Гарадзельская унія, адпаведна якой надаваліся льготы каталіцкім установам, на дзяржаўныя пасады прызначалі пераважна феадалаў-католікоў. Па выбару Вітаўта і па ўласнай згодзе 47 беларуска-літоўскіх магнатаў разам з сем'ямі ўвайшлі ў польскія гербавыя брацтвы, абавязковай умовай чаго з'яўлялася прыналежнасць да каталіцкага веравызнання і будаўніцтва касцёлаў. Гэта спрыяла пашырэнню кола фундатараў каталіцкіх храмаў. У выніку азначаных палітычных акцый з часу хрысціянізацыі Літвы і да 1500 г. толькі на тэрыторыі Бела-

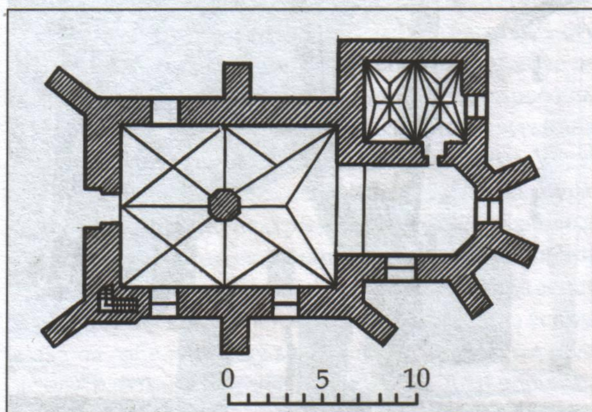
русі было заснавана 90 каталіцкіх парафій, а да 1550 г. іх агульная колькасць узрасла да 152, аднак большасць касцёлаў таго часу былі драўлянымі. Характэрна, што каталіцкія парафіі былі сканцэнтраваны галоўным чынам у зоне змяшанага літоўска-рускага насельніцтва па лініі Пружаны — Клецк — Мінск —Друя — Вільня (33, с. 62). Гэтую лінію можна лічыць за ўсходнюю мяжу распаўсюджання архітэктурных формаў еўрапейскай готыкі, але гэтая мяжа выяўлена нярэзка і мае даволі шырокі арэал дыфузнага ўзаемадзеяння з мясцовымі традыцыямі храмабудаўніцтва больш ранняга часу.

На працягу XV—XVI стст. мураваныя касцёлы ў формах цаглянай готыкі ўзведзены не толькі ў Вільні

Касцёл Яна Хрысціцеля ва Уселюбе. Агульны выгляд з боку апсіды



Касцёл Яна Хрысціцеля ва Уселюбе. Галоўны і паўднёвы фасады. Рэканструкцыя паводле В. Глініка



Касцёл Яна Хрысціцеля ва Уселюбе. План

і Коўна, але і ў невялікіх перыферыйных маёнтках мясцовай магнатэрыі і шляхты каталіцкага веравызнання: Уселюбе, Ішкалдзі, Іўі, Гнезна, Геранёнах, Сапежышках, Клецку, Нясвіжы. Па сваёй архітэктоніцы гэта аднанефавыя ці трохнефавыя залавыя храмы з бязвежавым ці аднавежавым галоўным фасадам, з адной выцягнутай апсідай прэсбітэрыя і адносна тонкімі сценамі, умацаванымі контрфорсамі, унутры перакрытыя нервюрнымі гатычнымі скляпеннямі, а звонку накрытыя высокімі кроквеннымі дахамі, якія прыйшлі ў наш край разам з эпохай готыкі.

З вядомых на сённяшні дзень на тэрыторыі сучаснай Беларусі помнікаў мураванага каталіцкага храмабудаўніцтва найбольш раннім узорам готыкі з'яўляецца ў сваёй аўтэнтычнай аснове касцёл св. Яна Хрысціцеля ў вёсцы Уселюб, размешчаны за 13 км на поўнач ад першай сталіцы Вялікага княства Літоўскага Навагрудка (сучасны Навагрудскі р-н). Храм пабудаваны, верагодна, па фундацыі канюшага вялікага князя Вітаўта — Яна Неміры ў гонар свайго нябеснага патрона. Іншыя звесткі прыводзяцца ў інвентары касцёла за 1849 г. (НБВУ. АР, ф.4, спр. 2586), дзе пазначана, што ён заснаваны ў першай палове XV ст. князем Андрэем Уселюбскім (Неміровічам, сынам Яна). У 1576 г. па загаду Мікалая Радзівіла Чорнага

Касцёл Яна Хрысціцеля ва Уселюбе. Галоўны фасад

касцёл прыстасаваны пад кальвінскі збор, а ў 1642 г. зноў вернуты каталікам па ініцыятыве біскупа віленскага Станіслава Давойны. Знешні выгляд уселюбскага касцёла значна зменены шматлікімі перабудовамі ў XVI—XX стст., што тычыцца агульнай архітэктонікі, формы вокнаў, характара пакрыцця. Гэты помнік у 1980-ыя гг. грунтоўна даследаваны беларускімі рэстаўратарамі, выяўлены пісьмовыя гістарычныя крыніцы па розных этапах яго будаўніцтва, праведзены стратыграфічныя даследаванні. На іх падставе выканана рэканструкцыя першапачатковага аблічча касцёла.

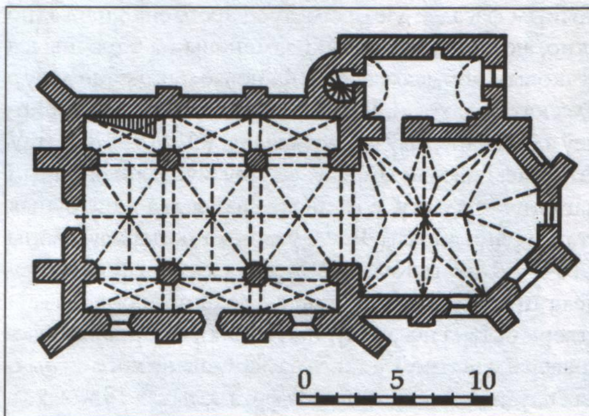
Паводле рэканструкцыі, будынак складаўся з асноўнага прамавугольнага ў плане аб'ёму (12,8x 9,8 м) і больш нізкай пяціграннай апсіды даволі значных памераў (агульная даўжыня 23,5 м). З паўночнага боку да прэсбітэрыя прылягала невялікая сакрысція з аднасхільным дахам, перакрытая нервюрнымі зорчатымі скляпеннямі. Асноўны аб'ём быў накрыты высокім двухсхільным гонтавым дахам, які быў аддзелены ад вальмавага даху над апсідай мураваным франтонам. Высокі мураваны шчыт на галоўным фасадзе ўпрыгожвалі тры высокія стральчатыя арачныя нішы. Падобны абрыс мелі і аконныя праёмы. Усяго ў будынку было пяць вокнаў: два акна размяшчаліся на паўднёвым, адно — на паўночным фасадах, яшчэ два — на тарцовай і паўднёвай гранях апсіды. На галоўным заходнім фасадзе асіметрычна адносна цэнтральнай восі знаходзілася паўцыркульная арачная ніша.

Адносна тонкія сцены раннегатычнага збудавання ва ўсіх канструкцыйных вузлах умацоўвалі ступеньчатыя контрфорсы (па вуглах і пасярэдзіне асноўнага аб'ёму), якія мелі вынас да 2 м і шырыню каля 1,5 м. У тоўшчы сцен паўднёва-заходняга вугла знаходзілася лесвіца, што вяла ў паддашак храма. У цэнтры малітоўнай залы раскопкамі выяўлены падмурак апорнага слупа, які падтрымліваў яшчэ недасканалае крыжова-зорчатае скляпенне. Падобнае скляпенне перакрывала алтарную апсіду, якая злучалася з асноўным аб'ёмам вялікай стральчатай аркай, што ўспрымала на сабе нагрузку мураванага ўсходняга шчыта даху. Археолагі і рэстаўратары лічаць, што першапачатковa ўселюбскі касцёл меў аднаслуповую структуру інтэр'ера. У суадносінах прасторы і масы сцен, характары пакрыцця, гранёнай форме алтарнай часткі ўселюбскага касцёла разам з рысамі «цаглянай» готыкі відавочны ўплыў традыцый мясцовага драўлянага дойлідства.

Сёння пад шматлікімі напластаваннямі цяжка ўбачыць гатычную даўніну ўселюбскага касцёла, але пра яго старажытнасць сведчыць будаўнічая тэхніка. Падмурак пабудовы заглыблены на 2 м адносна тагачаснага ўзроўню зямлі, яго ніжнія рады выкладзены з вялікіх і сярэдніх валуноў насуха, у верхняй частцы звязаны вапнава-пясчанай рошчынай і ўстаўкамі з цэглы. Сцены змураваны з гладкай цэглы ў тэхніцы лусковай муроўкі з гатычнай перавязкай. Поласці ўнутры сцен запоўнены дробным бутам і рошчынай. Месцамі бессістэмна выкарыстана перапаленая цэгла і цагліны з сеткавым арнаментам на гранях, што адлюстроўвае пошукі новых дэкаратыўных сродкаў. У канцы XVI ст., калі святыняй валодалі кальвіністы, быў зменены характар перакрыцця ўнутранай прасторы, гатычныя скляпенні заменены драўлянай столлю, разабраны апорны слуп і счасаны контрфорсы, стаўшыя непатрэбнымі без нагрузкі мураваных скляпенняў. Адначасова счасаны нервюры гатычных скляпенняў, што ацалелі ў сакрысціі.

З рэштkaў цэглы XV ст. у тэхніцы рэнесанснай муроўкі выканана верхняя частка сцен прэсбітэрыя, што адбылося, верагодна, пры перабудове храма ў другой палове XVII ст. з мэтай выраўноўвання вышыні алтарнай часткі і асноўнага аб'ёму для надання агульнай архітэктоніцы збудавання барочнай базілікальнасці. У гэты ж час былі павялічаны вокны, на паўночным фасадзе дзеля сіметрыі зроблена яшчэ адно акно, аконныя перамычкі заменены на барочныя, з лучковым абрысам, зроблена новае пакрыццё даху з пляскатай дахоўкі. У 1788 г. будынак храма пацярпеў ад пажару, быў перабудаваны ў 1790—1800 гг. У гэты час, паводле вопісаў, ён меў мураваныя хоры і цагляную падлогу, у ім знаходзіліся два каштоўныя старадаўнія абразы. Яшчэ раз помнік перабудаваны ў 1841—1849 гг. Каля 1897 г. да галоўнага фасада касцёла прыбудавана магутная трох'ярусная вежа-вестверк у стылі несапраўднай готыкі, завершаная вастраверхім шатром, а таксама дабудавана несіметрычная паўднёвая сакрысція. На фотаздымках 1930-ых гг. бачна, што асноўны аб'ём храма і роўнавысокая з ім апсіда прэсбітэрыя накрыты агульным высокім дахам з заломам, характэрным для рамантычных архі-

Троіцкі касцёл у Ішкалдзі. Агульны выгляд з боку галоўнага фасада



Троіцкі касцёл у Ішкалдзі. План

тэктурных плыняў таго часу — вынік дзейнасці рэстаўратараў Заходняй Беларусі віленскай школы. У 1988 —1991 гг. касцёл адноўлены і рэкансекраваны пад тытулам св. Казіміра.

Наступным крокам у развіцці беларускага мураванага каталіцкага храмабудаўніцтва з'яўляецца Троіцкі касцёл у Ішкалдзі (Баранавіцкі р-н), пабудаваны да 1471 г. (дата асвячэння) па фундацыі «дзедзіча Уселюба» Мікалая Неміровіча, спадчынніка Яна Няміры. На шчасце, Троіцкі касцёл амаль цалкам захаваў сваю аўтэнтычную структуру, нягледзячы на складаную рэлігійную гісторыю, амаль такую ж, як у папярэдніка. У другой палове XVI ст. па загаду М. Ра-

Троіцкі касцёл у Ішкалдзі. Агульны выгляд з боку алтарнай апсіды

Троіцкі касцёл у Ішкалдзі. Бакавы фасад

квадратная ў плане віма прэсбітэрыя злучана з кафаліконам стральчатай аркай і перакрыта зорчатым нервюрным скляпеннем. Па шырыні алтарная апсіда большая за цэнтральны неф.

Сцены храма ў канструкцыйных вузлах умацаваны контрфорсамі, якія дакладна адпавядаюць сістэме падпружных арак. Контрфорсы па вуглах асноўнага аб'ёму і апсіды пастаўлены дыяганальна і маюць ступеньчата-пластычны абрыс, што адпавядае характару размеркавання на іх нагрузкі. Контрфорсы на бакавых фасадах былі, відавочна, счасаны ў больш позні час. Лагічнае і прафесійнае канструкцыйнае вырашэнне дазволіла зрабіць сцены ішкалдскага касцёла па-гатычнаму тонкімі, а інтэр'ер адкрытым і светлым. Строгая і лаканічная кампазіцыя гатычнага храма вызначаецца надзвычайнай маналітнасцю і цэласнасцю.

У гарманічным архітэктурна-мастацкім абліччы помніка асабліва прыцягвае дэкаратыўнае афармленне галоўнага фасада. У ім далейшае творчае развіццё атрымаў матыў плоскіх арачных ніш, якім нададзена ярусна-ступеньчатая кампазіцыя і двухбаковая люстэркавая сіметрыя. Вось сіметрыі акцэнтуе стральчаты ўваходны праём, над якім у тры ярусы размешчаны паўцыркульныя арачныя нішы і круглая ніша на самым версе фасада. Бакавыя нішы размешчаны сіметрычна, але не на адным узроўні з цэнтральнымі, а крыху ніжэй, што падкрэслівае ступеньчатую вертыкальную дынаміку агульнай кампазіцыі, надае ёй вытанчанасць і разнастайнасць.

Нішы ўпрыгожваюць таксама паверхні ступеньчатых контрфорсаў. Першапачаткова выбеленыя плоскасці ніш стваралі кантраснае колеравае спалучэнне з адкрытай муроўкай сцен, што стала ўлюбёным дэкаратыўным прыёмам беларускай готыкі. Будынак касцёла ўзведзены з гладкай цэглы на вапнавапясчанай рошчыне ў тэхніцы балтыйскай муроўкі. У ніжняй частцы ў муроўку сцен уведзена перапаленая цэгла, якая, у адрозненне ад уселюбскага касцёла, ужо арганізавана ў арнаментальны сеткавы ўзор як элемент дэкаратыўнага афармлення. Каларыстычнае вырашэнне храма ўзбагачалася пакрыццём даху зялёнай паліванай дахоўкай.

Да другой паловы XIX ст. сцены звонку не былі атынкаваны, але ўнутры, як вынікае з інвентару 1782 г., скляпенні і апорныя слупы былі распісаны фрэскамі з выявамі святых, геаметрычнымі і раслліннымі арнаментамі. Ужо ў той час фрэскі знаходзіліся ў дрэнным стане. Дакладная дата стварэння роспісаў невядомая. Лічаць, што яны выкананы не паз-

ней 1537 г. На іх стварэнне, верагодна, паўплываў багаты фрэскавы роспіс Дабравешчанскага сабора праваслаўнага манастыра ў Супраслі, што паспрыяла пераносу ў гатычны каталіцкі храм візантыйска-рускіх дэкаратыўных прыёмаў.

Яшчэ адну прыкмету візантызму можна бачыць у паўцыркульнай, а не стральчатай форме арачных ніш і аконных праёмаў. Адрозна ад заходніх гатычных узораў даволі вялікія вокны размешчаны толькі на паўднёвым фасадзе асноўнага аб'ёму і апсіды, а з паўночнага боку яны адсутнічаюць. Гэты прыём дазваляў добра асвятліць інтэр'ер касцёла і адначасова абараніць яго ад неспрыяльных кліматычных умоў, залішняй аэрацыі і страт цяпла. Магчыма, змяншэнне колькасці праёмаў мела таксама абарончыя мэты.

Троіцкі касцёл у Ішкалдзі. Кроквы даху

Троіцкі касцёл у Ішкалдзі. Інтэр'ер алтарнай апсіды

Паводле інвентару 1675 г., вядома, «што цвінтар касцёльны здаўна быў мурам абмураваны і валам абсыпаны», якія знішчаны ў пачатку XVII ст. кальвіністамі. Пад прэсбітэрыем знаходзілася крыпта, з якой быў выхад на цвінтар (пазней засыпана зямлёй). У тым жа інвентары паведамляецца, што ў касцёле дзве сакрысціі, чаго ў рэчаіснасці не было. Магчыма, такім чынам вызначаны два паверхі аднаго аб'ёму сакрысціі, ніжняе памяшканне якой перакрыта мураваным цыліндрычным скляпеннем, а верхняе, патайное, прызначанае для захавання каштоўнасцей, — драўлянай бэлечнай столлю.

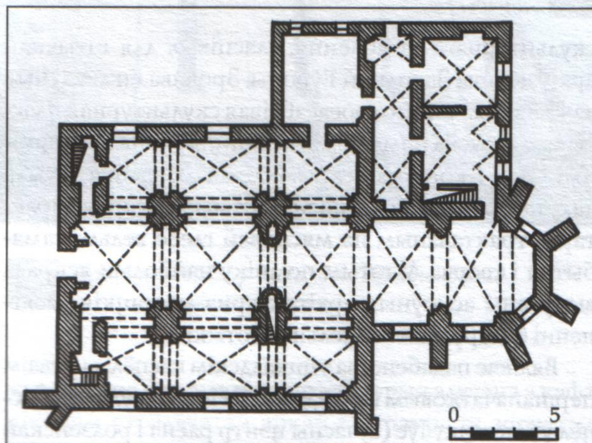
Троіцкі касцёл у Ішкалдзі не мае ўзнёслай вертыкальнай кампазіцыі, ажурных канструкцый, багатага скульптурнага аздаблення, уласцівых для гатычнай архітэктуры Заходняй Еўропы. Зрокава ён масіўны і важкаваты. Але яго своеасаблівая скульптурная пластыка, дзе зусім няма прамых ліній, зграбныя прапорцыі сцен і контрфорсаў, імклівая дынаміка шчыта даху не выклікаюць сумненняў у яго гатычным характары, трактаваным на мясцовай глебе вельмі самабытна і творча. У гэтым помніку найбольш яскрава выяўлены асноўныя архітэктурна-мастацкія дасягненні беларускай касцельнай готыкі.

Вялікае падабенства з ішкалдскім касцёлам у сваім першапачатковым выглядзе меў Петрапаўлаўскі касцёл у мястэчку Іўе (сучасны цэнтр раёна Гродзенскай вобласці). У гісторыі беларускай архітэктуры яго будаўніцтва доўгі час адносілі да 1630-ых гг., калі ваяво-

Троіцкі касцёл у Ішкалдзі. Кручаныя ўсходы

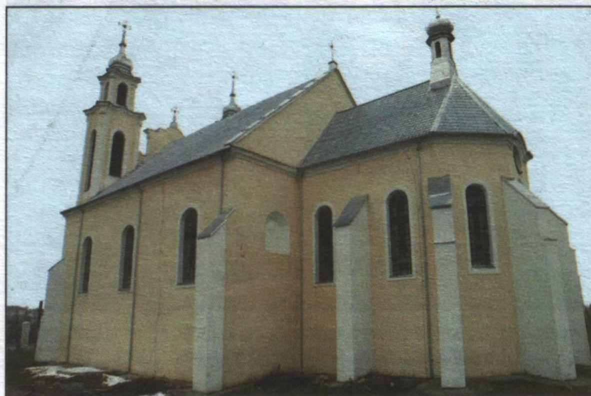
да мсціслаўскі Мікалай Кішка заснаваў тут кляштар бернардзінцаў. Насамрэч будаўніцтва мураванага касцёла ў гонар св. Пятра і Паўла адбылося раней, яшчэ ў 1491—1495 гг., па фундацыі ваяводы трокскага, маршалка Вялікага княства Літоўскага Пятра Яновіча з роду Мандзігіраў і яго сына Яна. Паводле фундуша, пры ім у той час ужо існаваў невялікі драўляны кляштар францысканцаў.

Як і іншыя помнікі каталіцкага храмабудаўніцтва, Петрапаўлаўскі касцёл у другой палове XVI ст. перайшоў да пратэстантаў, затым у першай палове XVII ст. вернуты католікам, перададзены кляштару бернардзінцаў, якія прыбудавалі да паўночнай сцяны прэсбітэрыя мураваны жылы корпус. У далейшым кляштарны комплекс быў пашыраны, набыў П-падобную канфігурацыю і разам з касцёлам утварыў замкнуты ўнутраны двор. У 1878 г. касцёл быў рэкансекраваны біскупам віленскім Т. Зянковічам, чаму папярэднічала істотная перабудова святыні: зроблена новая сістэма апор і скляпенняў, прыбудаваны вузкі нартэкс з музычнымі хорамі, на галоўным фасадзе ўзнесліся ў неба стромкія вежы ў стылі віленскага барока.



Касцёл св. Пятра і Паўла ў Іўі. План

Сучасны стан касцёла, такім чынам, уяўляе складаны рознастылявы кангламерат. У першапачатковым выглядзе будынак касцёла складаўся з роўных па вышыні асноўнага прамавугольнага ў плане аб'ёму (21,6 х 19,3 м) і выцягнутай пяціграннай апсіды прэсбітэрыя. Адметна, што прамавугольнік плана асноўнага аб'ёму быў больш шырокім у папярочным на-



Касцёл св. Пятра і Паўла ў Іўі. Выгляд з боку алтарнай апсіды

прамку. Віма прэсбітэрыя складаецца з двух прамавугольнікаў, што павялічвае даўжыню апсіды (вялікі прэсбітэрый — характэрная прыкмета манастырскага храма). Розніца ў вышыні дахаў стварае дынамічную ступеньчатую кампазіцыю вянчаючых мас, якая нарастае ў бок галоўнага фасада. Першапачаткова тарэц даху завяршаўся, верагодна, ступеньчатым шчытом.

Дынаміку і своеасаблівасць кампазіцыі падкрэсліваюць масіўныя ступеньчатыя контрфорсы (шырыня 1,2 м) з вялікім вынасам (да 1,7 м), пастаўленыя па вуглах граняў апсіды. Падобныя контрфорсы, паз-

ней счасаныя, умацоўвалі таксама даволі тонкія сцены ўсяго збудавання. На вуглах з боку галоўнага фасада контрфорсы былі пастаўлены дыяганальна, а каля прэсбітэрыя — перпендыкулярна бакавым фасадам, што адрознівае гэты помнік ад ішкалдскага касцёла. Ступеньчатая структура контрфорсаў у беларускай готыцы замяняла ўзаемазвязаную сістэму контрфорсаў і аркбутанаў, характэрную для заходнееўрапейскай готыкі, якая, аднак, не была патрэбнай у невялікіх гатычных святынях Беларусі.

Наяўнасць контрфорсаў, характар іх размяшчэння, па-гатычнаму тонкія сцены і адначасова значная шырыня будынка сведчаць, што першапачаткова Петрапаўлаўскі касцёл быў не аднанефавы, а трохнефавы, магчыма, залава-ступеньчаты (з рознавышыннымі нефамі пад адным дахам), перакрыты нервюрнымі скляпеннямі, таксама як ішкалдскі касцёл. Гатычная сістэма апор і скляпенняў была разабрана ў той час, калі храмам валодалі пратэстанты, якія пад уплывам мастацтва рэнесансу імкнуліся пазбавіцца ад архаічных элементаў готыкі. Але паколькі даволі вялікую ўнутраную прастору было складана перакрыць адным магутным цыліндрычным рэнесансным скляпеннем, яе перакрылі больш лёгкай драўлянай бэлечнай столлю. Паколькі далейшы гістарычны лёс гатычных мураваных касцёлаў, пабудаваных на мяжы XV—XVI стст., меў шмат агульнага, гэты выпадак далёка не адзіны.

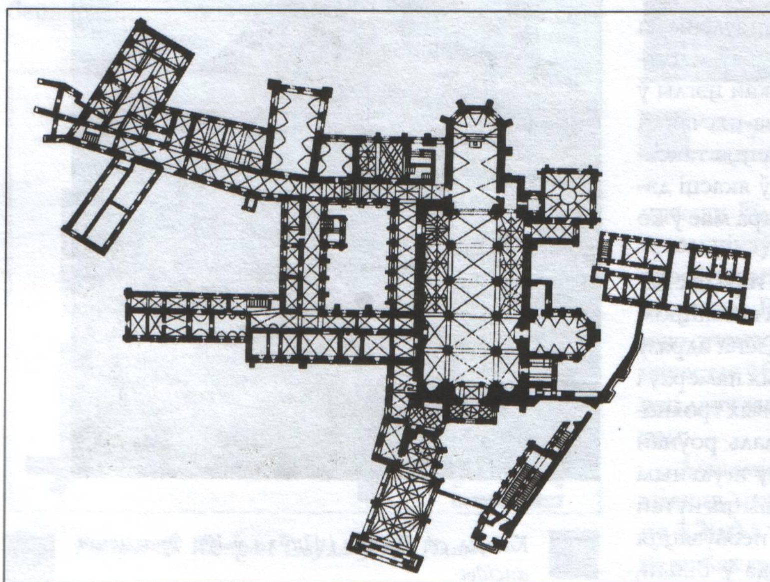
Будынак Петрапаўлаўскага касцёла пастаўлены на падмурку з валуноў вялікіх і сярэдніх памераў, магутнасцю каля 2 м. Сцены ўзведзены з гладкай цэглы ў тэхніцы балтыйскай муроўкі на вапнава-пясчанай рошчыне з загладжанымі швамі, трапляецца таксама перапаленая цэгла-жалязняк, але не ў якасці дэкаратыўнага арнаменту. Будынак кляштара мае ўжо рэнесансную тэхніку муроўкі.

У XV — пачатку XVI ст. у буйнейшых гарадах Вялікага княства Літоўскага, хрышчаных па каталіцкім абрадзе, — Вільні і Коўна — было ўзведзена адразу некалькі гатычных сабораў больш значных памераў і адметнага архітэктанічнага тыпу: 8-слуповых трохнефавых бязвежавых «протабазілік», з амаль роўнай вышынёю ўсіх нефаў, накрытых звонку агульным высокім двухсхільным дахам, і моцна выцягнутай апсідай прэсбітэрыя (касцёлы св. Яна, Унебаўзяцця Дзевы Марыі, св. Францыска і Бернарда ў Вільні,

Касцёл св. Пятра і Паўла ў Іўі. Бакавы фасад

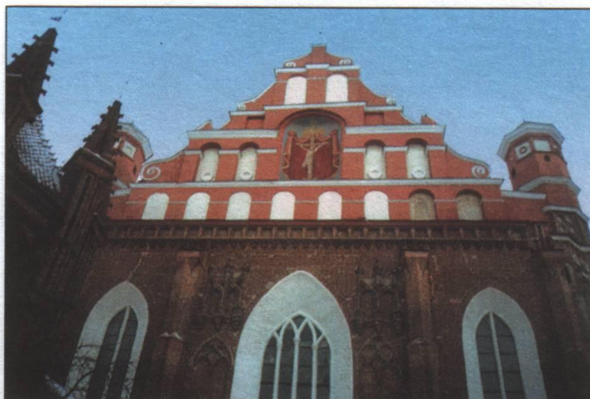
Касцёл св. Пятра і Паўла ў Іўі. Фрагмент апсіды

Ансамбль касцёлаў св. Ганны і бернардзінскага св. Францыска і Бернарда ў Вільні. Агульны выгляд



Ансамбль касцёлаў св. Ганны і бернардзінскага св. Францыска і Бернарда ў Вільні. План комплексу

св. Юр'я і св. Пятра і Паўла ў Коўне). Па большасці гэта былі святыні жабрацкіх каталіцкіх ордэнаў францысканцаў і бернардзінцаў, якія першымі прыйшлі ў Вялікае княства Літоўскае, чым тлумачыцца тыпалагічная адметнасць і вялікія памеры азначаных касцёлаў. Характэрна, што ў Вялікім княстве Літоўскім і Кароне Польскай бернардзінцы былі адгалінаваннем ордэна францысканцаў. Абодва гэтыя адгалінаванні францысканскага ордэна мігрыравалі з Паўночнай Італіі, што вызначыла архітэктурныя асаблівасці іх касцёлаў, у першую чаргу — адсутнасць нартэксаў і бязвежавыя фасады, характэрныя для протарэнесанснай архітэктуры Італіі.

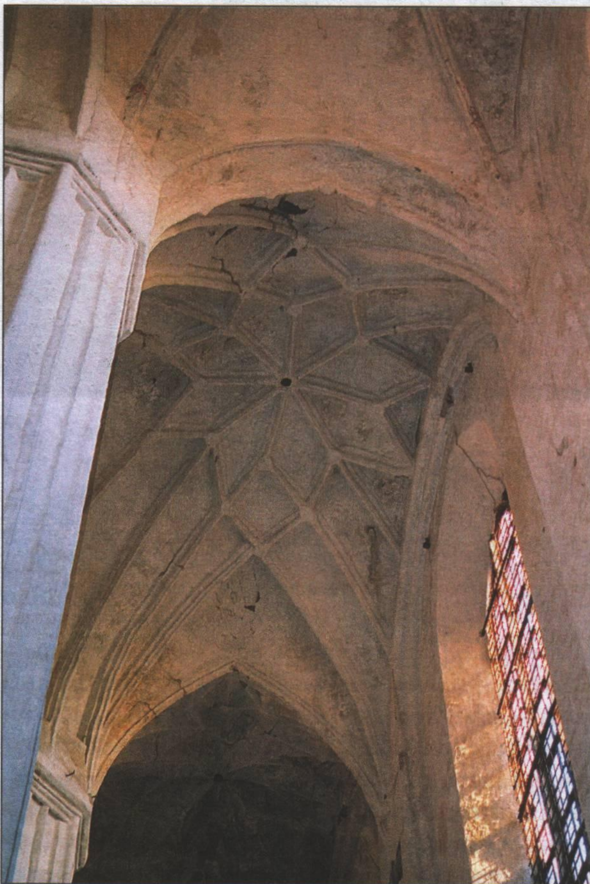


Арачныя нішы на франтоне бернардзінскага касцёла ў Вільні

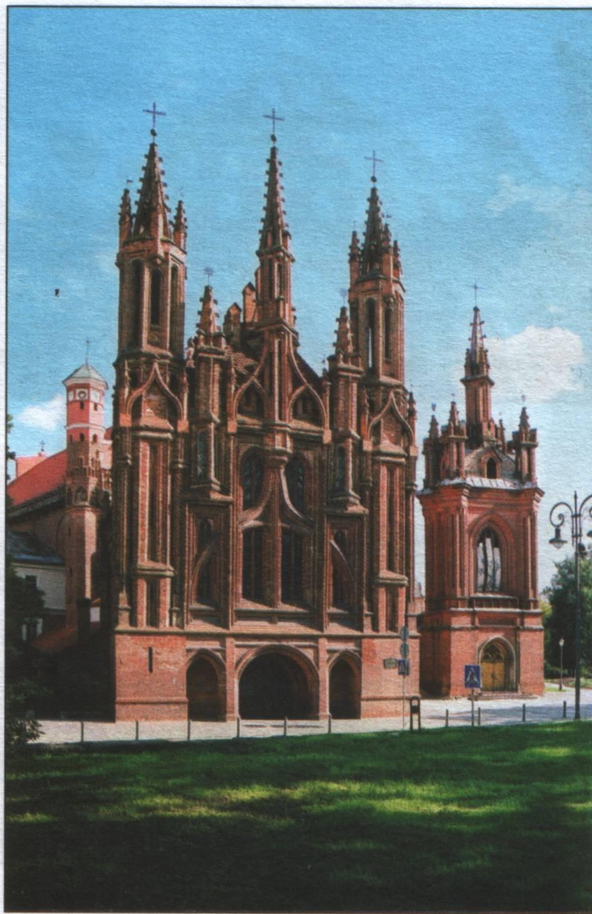
Паколькі кляштарныя каталіцкія храмы сумяшчалі функцыі ордэнскага статута з парафіяльнымі, гэта вымагала іх большую ўмяшчальнасць. Прыналежнасць святыні манаскаму ордэну выразна выяўляецца ў павелічэнні памераў прэсбітэрыяў, дзе ў час набажэнства знаходзіўся клір. Вышыня прэсбітэрыя магла быць меншай за вышыню асноўнага аб'ёму ці роўнай яму, але вышыні вільчыкаў дахаў абавязкова мелі значны перапад, што надавала дынаміку вонкавай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі.

Усе касцёлы азначанай тыпалагічнай групы Вільні і Коўна на працягу XVI—XX стст. неаднаразова перабудоўваліся, набылі рысы пазнейшых архітэктурна-мастацкіх стыляў. Іх аўтэнтычны выгляд рэканструяваны літоўскімі даследчыкамі паводле архітэктурна-археалагічных матэрыялаў. З іх вынікае, што ў больш ранніх пабудовах контрфорсы па баках галоўных бязвежавых фасадаў звычайна ставіліся дыяганальна, што адпавядала напрамку рэбраў крыжовых скляпенняў і размеркаванню іх распора. На мяжы XV—XVI стст. атрымалі пашырэнне контрфорсы, пастаўленыя ўзаемна перпендыкулярна па вуглах асноўнага аб'ёму, што, відавочна, папярэднічала фарміраванню вуглавых фланкуючых вежаў.

Касцёл св. Францыска і Бернарда ў Вільні першапачаткова змураваны ў 1475—1480 гг., але ў 1500 г. яго сцены і скляпенні абваліліся. У 1506—1511 гг. будынак быў адноўлены нямецкім архітэктарам Міхаэлем Энкінгерам, які для ўмацавання сцен паставіў тры вуглавыя вежы. Чацвёрты вугал канструкцыйна падтрымліваў далучаны з паўночнага ўсходу корпус кляштара. Пры перабудове ў 1525—1530 гг.



Касцёл св. Францыска і Бернарда ў Вільні. Скляпенні бакавога нефа



Касцёл св. Ганны ў Вільні. Галоўны фасад

вежы і франтоны бернардзінскага касцёла набылі стылявыя прыкметы італьянскага протарэнесансу.

У 1495—1499 гг. побач з бернардзінскім касцёлам чэшскім архітэктарам Бенедыктам Раўдам з Прагі і арцеллю нюрнбергскіх майстроў пабудаваны самы вядомы помнік віленскай гатычнай архітэктуры — касцёл св. Ганны. З 1502 г. ён належаў кангрэгацыі св. Ганны і св. Марціна, якая аб'ядноўвала католікаў нямецкага паходжання, а з 1581 г. быў падпарадкаваны кляштару бернардзінцаў. Рафінаванасцю і вытанчанасцю сваіх вострых ажурных архітэктурных формаў ён выпадае з агульнага рэчышча развіцця гатычнага дойлідства Вялікага княства Літоўскага. У яго муроўцы выкарыстана больш за 30 тыпаў фасоннай цэглы. Касцёл аднанефавы (19,0 х 8,7 м), з пяціграннай апсідай прэсбітэрыя і вузкім нартэксам. Неф у плане роўны прыблізна двум квадратам, перакрыты двума зорчатымі нервюрнымі скляпеннямі.

Асаблівай арыгінальнасцю вызначаецца кампазіцыя галоўнага фасада. Вось сіметрыі падкрэслена парталам з трох стральчатых арак, аб'яднаных вышэй вялікай паўцыркульнай аркай з кілепадобным абрамленнем, вяршыня якога працягнута вышэй гранёным эркерам і вежачкай, завершанай вастраверхім шатром з фіяламі і крабамі, характэрнымі для цэнтральнаеўрапейскай готыкі. Падобныя завяршэнні маюць роўныя з ім па вышыні гранёныя вежы па баках фасада-нартэкса. Паміж гэтымі трыма вертыкальнымі дамінантамі размешчаны больш нізкія вежачкі-пінаклі, ствараючы надзвычай багаты сілуэт і вертыкальную дынаміку галоўнага фасада. Архітэктура віленскага касцёла св. Ганны нібыта акцэнтуе сваю архітэктанічную і мастацкую адметнасць ад іманентнага развіцця мясцовага гатычнага дойлідства, але ў ім прысутнічае незвычайная для заходнееўрапейскай готыкі форма паўцыркульнай аркі ў кілепадобным абрамленні, якая мае аналагі ў беларускім праваслаўным храмабудаўніцтве больш ранняга перыяду.

На працягу XIII — пачатку XVI ст. у беларускім сакральным дойлідстве адбывалася інтэнсіўнае ўзаемадзеянне руска-візантыйскіх і заходнееўрапейскіх рамана-гатычных архітэктурных формаў і выпрацоўка на гэтай аснове самабытных мастацка-стылістычных характарыстык мясцовага дойлідства. На першапачатковым этапе фарміравання новай дзяржаўнасці ў межах Вялікага княства Літоўскага ў праваслаўным мураваным дойлідстве Беларусі назіраецца паступовае занядбанне прафесійных будаўнічых прыёмаў, прымітывізацыя архітэктонікі крыжова-купальнага храма. Будаўніцтва ў гэты час першых мураваных касцёлаў мела спарадычны характар і несла адметную сацыяльна-канфесійную афарбоўку. Архітэктоніка найбольш ранніх аднаслуповых касцёлаў трансфармавала структуру свецкіх залавых пабудоў Заходняй і Паўночнай Еўропы.

Відавочна, што каталіцкія храмы гістарычнай Літвы XV— пачатку XVI ст. архітэктанічна адрозніваюцца ад заходнееўрапейскіх гатычных сабораў і ўяўляюць сабой самабытнае ўсходнеславянскае адга-

лінаванне цэнтральнаеўрапейскай «цаглянай» готыкі. Адметнасць мясцовых гатычных касцёлаў абумоўлена моцнымі візантыйскімі і італьянскімі протарэнесанснымі ўплывамі. У складаных грамадска-палітычных умовах і ва ўмовах вымушанага суіснавання дзвюх асноўных хрысціянскіх канфесій (пакуль што толькі дзвюх) каталіцкія храмы мусілі мець на нашых землях пэўныя абарончыя рысы, што адбілася ў этымалогіі самой іх назвы «касцёл», што азначае «маленькая крэпасць». Пры неабходнасці яны станавіліся пунктамі абароны. Адным з распаўсюджаных мясцовых фартыфікацыйных прыёмаў з'яўляецца адсутнасць аконных праёмаў на паўночных фасадах.

Характар будаўнічага матэрыялу (вялікапамерная цэгла) абумовіў архітэктанічна-канструкцыйныя адрозненні мураваных гатычных касцёлаў Вялікага княства Літоўскага ад узораў заходнееўрапейскай каменнай готыкі. У першую чаргу, гэта рацыянальнае змяншэнне структуры базілікі па ўсіх параметрах і своеасаблівая трансфармацыя ўзаемазвязанай гатычнай сістэмы аркбутанаў і контрфорсаў у масіўныя ступеньчатыя контрфорсы, што ўмацоўвалі сцены і вуглы збудавання ў месцах перадачы на іх нагрузкі скляпенняў. У выніку гатычныя касцёлы Беларусі маюць невялікія памеры і нязначную розніцу ў вышыні нефаў.

Асноўнай агульнай прыкметай беларускай сакральнай готыкі з агульнаеўрапейскай з'яўляецца наяўнасць у сістэме перакрыцця збудаванняў нервюрных скляпенняў (крыжовых і зорчатых). Як і ў іншых краінах «цаглянай» готыкі, нервюры выконваліся з фасоннай цэглы, а не з каменю. Іх меншая трываласць абмяжоўвала велічыню пралётаў скляпенняў, прыводзіла да здрабнення сеткі нервюр, што спрыяла выкарыстанню зорчатых, а пазней і сотавых (альбо крышталёвых) гатычных скляпенняў. У апошніх нервюрны каркас запоўнены падобнымі на крышталь трохграннымі пірамідкамі, якія маюць уласную ўнутраную прасторавую жорсткасць. Праявай познегатычнага дэкору скляпенняў з'яўляецца сеткавы ромбападобны малюнак нервюр. З пачатку XVI ст. у архітэктуры мураваных касцёлаў побач з формамі і канструкцыямі «варварскага мастацтва» пачынаюць адчувацца павевы рэнесансу.

Касцёл св. Ганны ў Вільні. Скляпенні

КВЕТКІ ПРАВАСЛАЎНАЙ ГОТЫКІ

Сацыяльна-палітычная, рэлігійна-канфесійная і мастацкая экспансія каталіцтва на землях гістарычнай Літвы і Беларусі спрыяла двухвектарнаму ўзаемадзеянню ў мясцовым сакральным дойлідстве тагачасных заходнееўрапейскіх гатычных формаў і канструкцый з традыцыямі візантыйска-рускага праваслаўнага храмабудаўніцтва. На гэтай глебе не толькі грунтавалася самабытнасць тагачаснай касцельнай архітэктуры, але паралельна адбывалася выпрацоўка новых самабытных будаўнічых прыёмаў і архітэктанічных варыянтаў беларускай царкоўнай готыкі — унікальнай мастацкай з'явы ў кантэксце еўрапейскай культуры.

На мяжы XV—XVI стст. назіраецца непасрэдны ўплыў кампазіцыйна-дэкаратыўных формаў мясцовай касцельнай готыкі ў праваслаўным храмабудаўніцтве. Асабліва выразна ён адбіўся на архітэктурна-мастацкім абліччы Барысаглебскай царквы ў Навагрудку і Святадухаўскай царквы ў Кодані (сучасная Польшча). З невялікімі варыяцыямі яны маюць аналагічныя з больш раннім ішкалдскім касцёлам аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю і гатычныя канструкцыі скляпенняў, распор якіх успрымаецца контрфорсамі. Як і мясцовыя гатычныя касцёлы, гэтыя цэрквы маюць усяго адну алтарную апсіду — уласцівасць, нехарактэрная для праваслаўных храмаў старажытнарускага перыяду.

Барысаглебская царква ў Навагрудку змуравана ў 1517—1519 гг. па фундацыях гетмана Вялікага княства Літоўскага Канстанціна Астрожскага і кіеўскага мітрапаліта Іосіфа Солтана на падмурках папярэдняга праваслаўнага храма XII ст., у выніку чаго агульная

глыбіня падмуркаў дасягнула 2,8 м. У ніжняй частцы сцен выкарыстаны будаўнічы матэрыял старажытнай царквы: плінфа і вапняковыя пліты, вышэй сцены выкладзены з вялікапамернай цэглы-пальчаткі на вапнякова-пясчанай рошчыне. У 1620 г. Барысаглебская царква перайшла да уніятаў, у 1624 г. пры ёй уніяцкім мітрапалітам Іосіфам Руцкім былі заснаваны мужчынскі і жаночы базыльянскія манастыры. У 1624—1632 гг. навагрудская Барысаглебская царква перабудавана па фундацыі Аляксандра Храптовіча. Гатычны фасад, структура якога дакладна невядомая (у паддашшы ацалеў фрагмент мураванага франтона), заменены магутным фасадам з дзвюма масіўнымі чацверыковымі вежамі з байніцамі і вітымі ўсходамі ўнутры. У 1839 г. царква вернута праваслаўным і ў 1870-ыя гг. перабудавана ў псеўдарускім стылі паводле праекта 1866 г., рэканструявана ў 1923—1924 гг. Доўгі час выкарыстоўвалася як архіўнае сховішча. Помнік дайшоў да нашага часу са шматлікімі стылявымі напластаваннямі, у выніку чаго ў вызначэнні яго першапачатковых памераў ёсць разыходжанні.

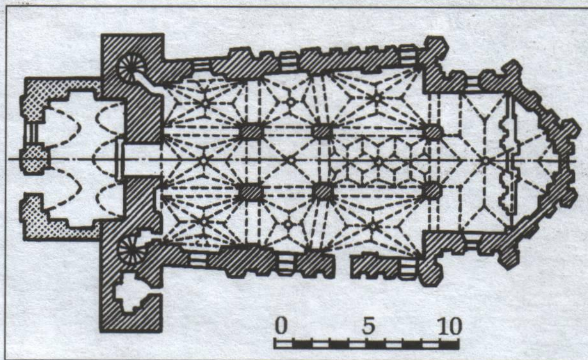
Архітэктура Барысаглебскай царквы пачатку XVI ст. мела яскрава гатычны характар. Яна складалася з асноўнага трапецападобнага ў плане аб'ёму, які крыху звужаны з заходняга боку, і больш нізкай за яго пяціграннай алтарнай апсіды. Розніца ў вышыні дахаў стварала нарастаючую падоўжную дынаміку кампазіцыі. Унутры асноўны аб'ём (23,5 × 16 м, пралёт каля 14 м) падзелены чатырма слупамі і сістэмай падпружных арак на дзевяць роўнавысокіх травей, якія былі перакрыты зорчатымі нервюрнымі скляпеннямі. У каркаснай структуры скляпенняў прысутнічаюць больш дробныя элементы — ц'ерсероны і льерны, якія ствараюць надзвычай прыгожы дывановы малюнак сафітаў.

Арганізацыя ўнутранай прасторы Барысаглебскай царквы выяўляе яе праваслаўны генезіс. Крок слупоў і кампаноўка скляпенняў вылучаюць у сістэме перакрыццяў папарна роўнаканцовы крыж, які ўяўляе сабою нейкае спалучэнне роўнаканцавога грэчаскага крыжа з «базілікальнай» падоўжнасцю інтэр'ера. У цэнтры кафалікона выразна вылучаны квадрат сяродкрыжжа. Гэта стала прычынай таго, што пры перабудове храма ў другой палове XIX ст. зорчатае нервюрнае скляпенне цэнтральнай травеі разабралі і на яго месцы паставілі глухі псеўдарускі купал, але пры паз-

Барысаглебская царква ў Навагрудку. Агульны выгляд з боку галоўнага фасада

нейшай рэканструкцыі зноў узвялі крыжовае скляпенне.

Унутры шырыня нефаў аднолькавая. Кафалікон і шырокая алтарная апсіда Барысаглебскай царквы прасторава злучаны паміж сабою трыма стральчатымі аркамі амаль аднолькавай вышыні, што, верагодна, імітавала кананічную праваслаўную трохапсіднасць. Рызніца і ахвярнік у храме адсутнічаюць. Апорныя слупы крыжападобныя ў сячэнні з невялікімі вынасамі, на якія абапіраюцца стральчатыя падпружныя



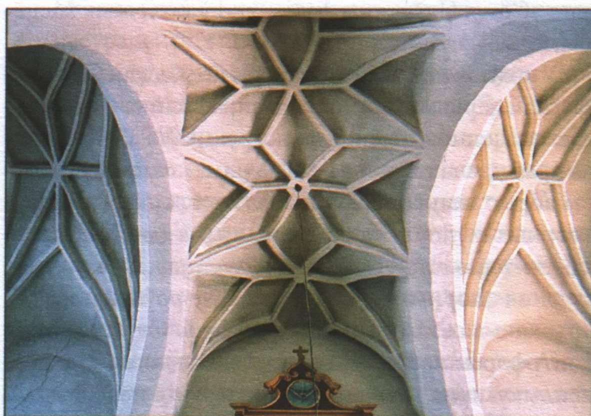
Барысаглебская царква ў Навагрудку. План

Барысаглебская царква ў Навагрудку

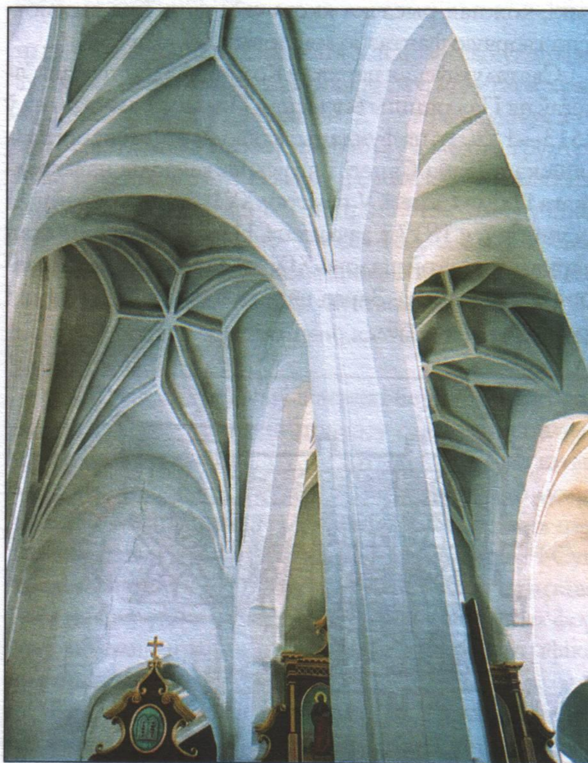
аркі. З прычыны недакладнасці разбіўкі вонкавых сцен падпружныя аркі ў плане не паралельныя паміж сабою, што патрабавала пэўнай карэкціроўкі пры ўзвядзенні скляпенняў. Нервюры скляпенняў не аддзяляюцца ад апорных слупоў гарызантальнымі цягамі, а працягваюцца вертыкальнымі гуртамі, што надае інтэр'еру Барысаглебскай царквы гатычную ўзнёсласць. Унутры тонкія сцены збудавання амаль на ўсю вышыню ўмацаваны стральчатымі разгрузачнымі арачнымі нішамі.

Звонку сцены асноўнага аб'ёму і вуглы апсіды ўмацаваны контрфорсамі, але не ступеньчатымі ці прамавугольнымі ў сячэнні, як у гатычных касцёлах, а больш вытанчанымі, шматграннымі, аднолькавага сячэння па ўсёй вышыні, завершанымі шматсхільнымі дашкамі. Акрамя гранёных контрфорсаў на бакавых фасадах прысутнічаюць плоскія лапаткі, магчыма, гэта счасаныя пазней контрфорсы. На паўднёвым фасадзе зроблены дадатковы ўваход у выглядзе паўцыркульнай аркі. Своеасаблівы дэкаратыўны матыў стварае аркатура з вертыкальных цяг, выкананых з лякальнай цэглы, завершаных стральчатымі арачкамі. Верхнюю частку фасадаў будынка апярэзваюць ажурныя карункі з трох ярусаў пераплеценых стральчатых арачак. Струмень вертыкаляў аркатуры, граняў контрфорсаў, вялікіх стральчатых вокнаў стварае непаўторнае аблічча гэтага выдатнага помніка беларускай го-

Барысаглебская царква ў Навагрудку. Агульны выгляд з боку галоўнага фасада



Барысаглебская царква ў Навагрудку. Скляпенні

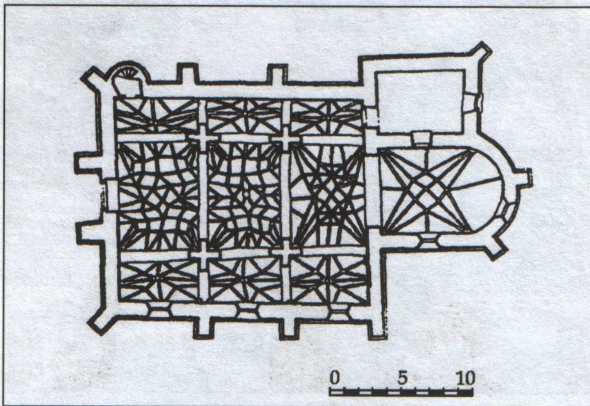


Барысаглебская царква ў Навагрудку. Фрагмент інтэр'ера

Барысаглебская царква ў Навагрудку. Алтарная частка

тыкі, кожная рысачка якога сведчыць пра выключную творчую фантазію мясцовых дойлідаў.

Святадухаўская царква ў Кодані, уладанні рода Сапегаў на Падляшшы (сучасная Польшча), змуравана ў 1513—1520 гг. па фундацыі ваяводы віцебскага і падляшскага Івана Сапегі і яго сына ваяводы навагрудскага Паўла Сапегі. У пачатку XVII ст. яна перайшла да уніятаў, у 1817 г. зачынена. Напаўразбураны стан царквы ў другой палове XIX ст. зафіксаваны на малюнку В.Гразнова. Зараз царква адрэстаўрывавана і дзейнічае як касцёл.



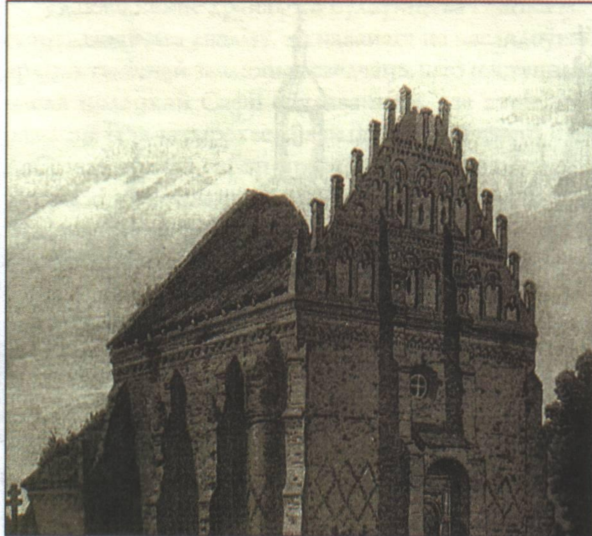
Царква Св. Духа ў Кодані. План

Характэрна, што па сваёй архітэктоніцы Святадухаўская царква ў Кодані больш нагадвае ішкалдскі Троіцкі касцёл, які можна разглядаць як камертон мясцовай касцельнай готыкі, чым праваслаўную Дабравешчанскую царкву Супрасльскага манастыра, якая больш блізкая да яе па канфесійнай прыналежнасці, рэгіёну і даце пабудовы. Яна складаецца з прамавугольнага (блізкага да квадрата) асноўнага аб'ёму, накрытага высокім двухсхільным дахам з мураванымі франтонамі на тарцах, і адной выцягнутай алтарнай апсіды з вялікай вімай і паўцыркульнай усходняй сцяной, накрытай асобным больш нізкім дахам (агульныя памеры 28,4х 17 м). Да паўночнай сцяны апсіды прылягае прамавугольная ў плане рызніца. Параўнальна з ішкалдскім касцёлам пэўныя адрозненні назіраюцца ў паўкруглай, замест гранёнай, форме алтарнай сцяны (гэта ўжо рэнесансны элемент) і размяшчэнні круглай вежы з «кручанымі» ўсходамі не на паўночна-ўсходнім, а на паўночна-заходнім вуглу асноўнага аб'ёму. Паўночны фасад, як і ў гатычных касцёлах, не меў аконных праёмаў.

У архітэктанічнай структуры коданскай Святадухаўскай царквы відавочна малапрафесійнае эмпірычнае засваенне гатычных канструкцый. Разбіўка плана праведзена тэхнічна недасканала, яго прамавугольны абрыс моцна перакошаны, восі вонкавых сцен і апорных слупоў не паралельныя адна адной. Цікавай адметнасцю гэтай святыні з'яўляецца канфігурацыя сячэння апорных слупоў у выглядзе роўнаканцавога крыжа з вялікім вынасам рамёнаў. Ступеньчатыя контрфорсы пастаўлены часам выпадкова — не перпендыкулярна да сцен і ў месцах, якія не адпавядаюць пятам падпружных арак. У выніку знікае канструкцыйная ўзаемазвязанасць вонкавых нясучых сцен і сістэмы перакрыццяў. Усё гэта адбілася на неаднароднасці і хаатычнасці ячэек скляпенняў, шчыльнасці малюнка нервюр, ц'ерсеронаў і льернаў, асабліва ў цэнтральным нефе. На галоўным заходнім фасадзе контрфорсы працягнуты вышэй цягі карніза і ўмацоўваюць важкі шчыт мураванага франтона.

Пры выразным прымітывізме, можна сказаць, будаўнічым прафесійным варварстве архітэктурнае вырашэнне Святадухаўскай царквы каштоўнае тым, што яно творча спалучае стылявыя характарыстыкі мясцовай готыкі і рэнесансу з элементамі візантызму. Сцены будынка ўверсе апярэзаны прафіляваным

рэнесансным карнізам. Шчыт франтона падзелены гарызантальнымі цягамі на тры ярусы, якія запоўнены шэрагамі падвесных (з гіркамі) плоскіх арачных ніш. Плоскасці ніш былі выбеленыя і стваралі колеравы кантраст з адкрытай муроўкай з чырвонай цэглы. Паміж ярусамі ніш знаходзіліся поліхромныя маёлікавыя медальёны-ўстаўкі з выявамі святых у візантыйскай манеры. Абрыс франтона ўзбагачаюць высокія мураваныя слупкі-мерлы, накрытыя двухсхільнымі дашкамі, якія імітавалі вытанчаныя фіялы заходнееўрапейскай готыкі. Над уваходам ў паўцыркульным арачным партале месціўся герб Сапегаў, а вышэй партала — акно-ружа. У дэкаратыўным вырашэнні Святадухаўскай царквы ў аснаванні сцен выкарыстаны таксама арнаментальны пояс рамбічнага сеткавага арнаменту з перапаленай цэглы цёмна-ліловага адцення, што дадаткова ўзбагачала агульную каларыстычную гаму і адпавядала традыцыям мясцовай готыкі.



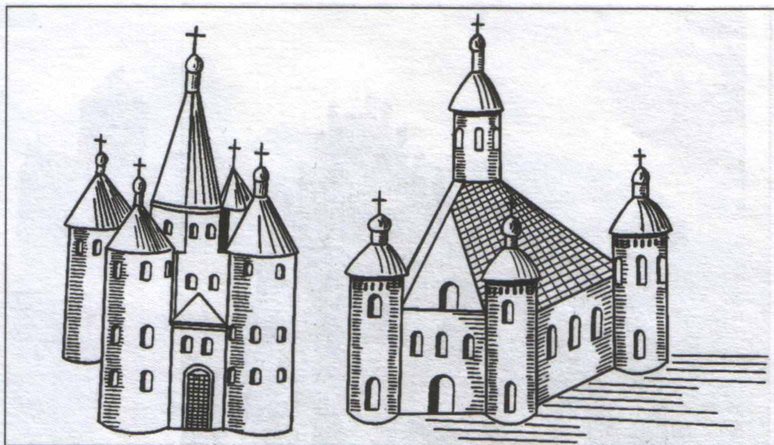
Царква Св. Духа ў Кодані. Агульны выгляд. Здымак XIX ст.

Можна ўпэўнена сцвярджаць, што спалучэнне заходнееўрапейскіх гатычных і протарэнесансных формаў і канструкцый з семантыкай праваслаўнага храма ўжо само па сабе надае адметнасць беларускай царкоўнай готыцы. З яшчэ большай выразнасцю рысы самабытнасці выявіліся ў славутых праваслаўных цэрквах-крэпасцях канца XV — пачатку XVI ст., архітэктурнае вырашэнне якіх кампазіцыйна, канструкцыйна і функцыянальна дапоўнена фартыфікацыйнымі элементамі, што стварыла прынцыпова новае ідэйна-мастацкае цэлае. Чатырохвежавыя абарончыя праваслаўныя цэрквы Вялікага княства Літоўскага ўяўляюць унікальны феномен у кантэксце стылявога развіцця еўрапейскай архітэктуры. Таму іх генезіс, працэс станаўлення і стылявыя характарыстыкі прыцягваюць асабліва пільную ўвагу даследчыкаў: археолагаў і гісторыкаў архітэктуры Беларусі, Літвы і Польшчы. На сённяшні дзень існуе некалькі канцэпцый паходжання чатырохвежавых гатычных цэркваў-крэпасцей.

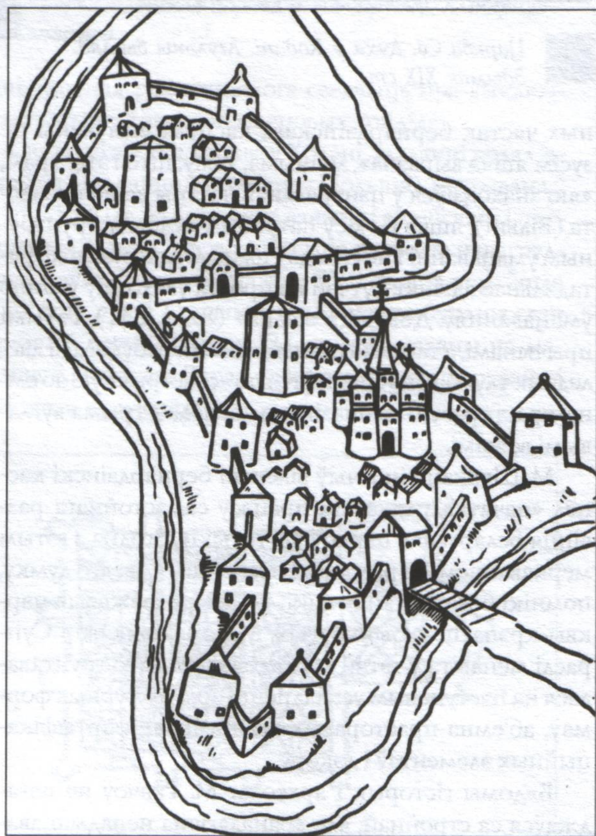
Класік беларускага мастацтвазнаўства М. Шчакаціхін прапанаваў лічыць «адным з першых помнікаў цытадэльна-царкоўнага будаўніцтва на Беларусі» трохвежавы бернардзінскі касцёл у Вільні, змураваны ў цэгле паводле адных звестак у 1512—1516 гг., паводле другіх (і больш верагодных) — у 1525 г. Ён адзначаў, што «абарончы характар... паасобных частак бернардзінскага касцёла выяўлены не зусім яшчэ выразна», магчыма, таму, што гэты храм, «які знаходзіўся ў цэнтральнай частцы вялікага места (Вільні), яшчэ не меў патрэбы ў асабліва грунтоўным умацаванні і не складаў цалкам адасобленае цытадэльнае адзінкі: хутчэй ён проста ўваходзіў у лінію ўмацаванняў Дольнага замка» (82, с. 231). Гэтымі прычынамі, а таксама пазнейшымі перабудовамі даследчык тлумачыць спецыфічную асіметрычную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю касцёла з трыма вуглавымі вежамі.

М. Шчакаціхін лічыў віленскі бернардзінскі касцёл «пачаткам цікавага працэсу самастойнага развіцця беларускае царкоўнае готыкі». Згодна з гэтым меркаваннем, ён разглядаў пазнейшыя, на яго думку, помнікі беларускай готыкі — чатырохвежавыя цэрквы-крэпасці ў Сынковічах, Маламажэйкаве і Супраслі менавіта ў гэтай паслядоўнасці, што грунтавалася на паступовым ускладненні архітэктурных формаў, аб'ёмна-прасторавых кампазіцый, фартыфікацыйных элементаў і дэкору.

Вядомы гісторык і археолаг М. Ткачоў не пагаджаўся са стройнай, але храналагічна непадмацаванай канцэпцыяй генезісу і эвалюцыі беларускай царкоўнай готыкі М. Шчакаціхіна. Ён слушна адзначыў, што «Вільня хаця і была ў той час сталіцай Вялікага



Выявы Сафійскага сабора ў Полацку з малюнкаў XVI—XVIII стст. (паводле М. Ткачова)



Фрагмент малюнка С. Пахалавіцкага «Аблога Полацка войскам Стэфана Баторыя 11—30 жніўня 1579 г.»

княства Літоўскага, але знаходзілася ў самай глыбіні дзяржавы, і знешняя небяспека пагражала ёй куды менш, чым тым гарадам, якія стаялі на паўднёвых і ўсходніх рубяжах. Гэта дае падставы лічыць радаводную віленскага бернардзінскага касцёла не дастаткова аргументаванай для таго, каб прызнаць гэты помнік родапачынальнікам, а Вільню — месцам узнікнення новага напрамку ў беларускім дойлідстве. Адначасова факты прымушаюць шукаць на Беларусі той цэнтр сярэдневяковай культуры, дзе б існавалі здаўна будаўнічыя традыцыі, меліся высокакваліфікаваныя кадры дойлідаў і трывалая эканамічная база, а рэальная пагроза знешняй небяспекі рашуча паставіла б на парадак дня пытанне інкастэляцыі храмаў» (91, с. 127).

М. Ткачоў пачаў мэтанакіравана шукаць і знайшоў гэтае месца. На падставе шэрага гістарычных крыніц і графічных матэрыялаў ён вызначыў, што ў 1494—1501 гг. старажытны сабор Св. Сафіі ў Полацку быў перабудаваны ў абарончы, што і робіць яго «першым цытадэльным храмам з чатырма нарожнымі вежамі».

Як сведчаць пісьмовыя крыніцы, Сафійскі сабор з'яўляўся апошнім пунктам абароны горада, у час небяспекі там жыў сам ваявода са сваёй сям'ёй і блізкімі. У ім захоўваліся святыні і скарб горада, земскія кнігі Полацкага ваяводства, адбываліся ўрачыстыя сходы гараджан. Будынак старажытнага сабора на працягу XVI — пачатку XVIII ст. (да яго амаль поўнага знішчэння ў 1710 г.) неаднаразова гарэў і перабудоўваўся. Выгляд яго на той час вядомы па малюнку С. Пахалавіцкага «Аблога Полацка войскам Стэфана Баторыя 11—30 жніўня 1579 г.» і плана Полацка 1707 г. з аб'ёмнымі выявамі асноўных манументальных збудаванняў горада, хаця гэтыя выявы даволі ўмоўныя і схематычныя. На малюнку 1579 г. сабор прадстаўлены велічным пяцігаловым збудаваннем з чатырма трох'ярУснымі вежамі па вуглах і светлавым барабанам, завершаным высокім шатром у цэнтры. Асабісты сакратар караля Стэфана Баторыя Р. Гейдэнштэйн так апісвае Сафію таго часу: «Храм у замку агромністы, на прыгожай мясцовасці выдатна пабудаваны з каменю» (91, с. 215).

У канцы XVI ст. Сафійскі сабор перайшоў да уніятаў, у 1607 г. пацярпеў ад пажару і адбудаваны да 1618 г. Паводле запісак архімандрыта гродзенскага кляштара базыльянаў Ігната Кульчынскага, вядома,

што уніяцкі архібіскуп полацкі і віцебскі Язафат Кунцэвіч «у чатырох нарожных вежах вярхі непатрэбныя і царкве ніякай красы не прыдаваўшыя скінуў, а сярэднюю вежу, прыгожа аздобіўшы, зрабіў яшчэ больш высокай». Адсюль вынікае, што вежы гэтыя былі, што пацвярджае сапраўднасць малюнка С. Пахалавіцкага. Аднак шматлікімі групамі археолагаў, якія даследавалі гэты помнік, не было выяўлена ніякіх рэштак нарожных абарончых вежаў. Гэта адбылося, верагодна, таму, што тут абарончыя вежы не былі ўзведзены ад падмуркаў, як меркаваў М. Ткачоў і іншыя, а надбудаваны над квадратнымі ў плане вуглавымі кампартыментамі старажытнага Сафійскага сабора. Менавіта тут і такім чынам адбыўся пераломны момант у фарміраванні новага тыпу чатырохвежавых праваслаўных цэркваў-крэпасцей, шляхам творчага зітавання рэгулярнай схемы замкавага будаўніцтва з візантыйска-рускім тыпам крыжова-купальнага храма.

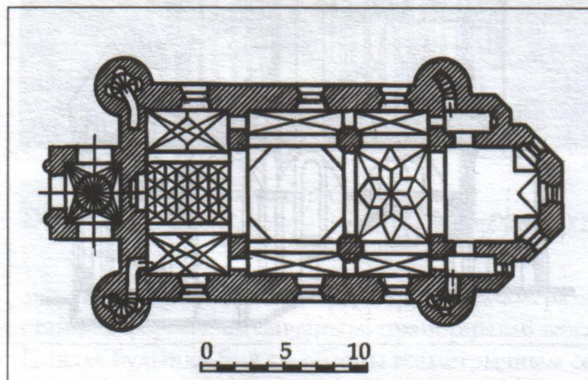
У гісторыі беларускага мастацтвазнаўства славутая трыяда праваслаўных чатырохвежавых абарончых цэркваў Вялікага княства Літоўскага ў Сынковічах, Мураванцы (Маламажэйкаве) і Супраслі займае пачэснае месца. Гэтыя самабытныя помнікі нацыянальнага дойлідства грунтоўна даследаваны ў працах П. Пакрышкіна, М. Сакалоўскага, Я. Ядкоўскага, А. Шышка-Богуша, М. Шчакаціхіна, М. Ткачова і інш. Да нашага часу яны звычайна разглядаліся ў гэтай устойлівай паслядоўнасці, адпаведна нарастанню іх кампазіцыйнай і тэхнічнай складанасці і дасканаласці.

Але, як гэта не парадаксальна, у такой сацыяльна абумоўленай з'яве, якой з'яўляецца сакральнае дойлідства, бег часу не заўсёды працуе на яго тэхнічную і эстэтычную дасканаласць. На нашых землях эпоха готыкі з'явілася менавіта часам занядбання і страты прафесійных навыкаў праваслаўнага царкоўнага будаўніцтва, якое прыйшло да нас праз Візантыю ад крыніц ранняга хрысціянства. І ў той жа час тут адбывалася інтэнсіўнае і творчае ўспрыняцце формаў і канструкцый готыкі праз цагляную архітэктуру цэнтральнаеўрапейскіх краін. У гэтым шматвектарным працэсе і пачалі фарміравацца нацыянальныя адметнасці беларускай готыкі, не толькі эстэтычныя, але і семантычныя. У кнізе прапануецца ўласная канцэпцыя паслядоўнага фарміравання архітэктанічных кампазіцый чатырохвежавых храмаў беларускай готыкі.

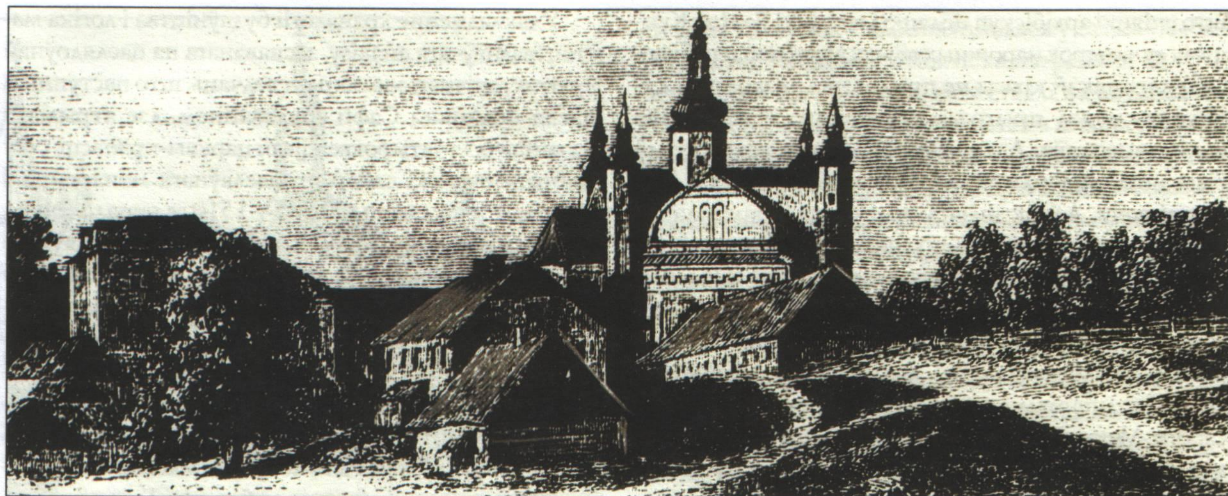
Удакладненне храналогіі будаўніцтва і логіка мастацтвазнаўчага аналізу, заснаванага на паслядоўнай архітэктанічнай эвалюцыі, сведчаць, што наступным пасля полацкай Сафіі збудаваннем, дзе атрымала развіццё ідэя чатырохвежавай царквы-крэпасці, стаў Дабравешчанскі сабор праваслаўнага манастыра ў Супраслі, пабудаваны ў 1505—1510 гг. непадалёку ад Беластока, на заходніх межах беларускіх земляў. Яго фундатар, праваслаўны магнат А. Хадкевіч, зазначыў у сваёй грамаце: «Абы тот манастыр... на нашай отчизне твердо на веки стоял нашим вспоможением» (92, с. 46). У 1511 г. мураваны манастырскі сабор асвяціў архіепіскап смаленскі Іосіф Солтан, які садзейнічаў будаўніцтву храма, прыстасаванага як для рэлігійных абрадаў, так і для абароны мясцовага праваслаўнага насельніцтва ў час небяспекі. Гэтая праграма прысутнічае ў функцыі і семантыцы Дабравешчанскага сабора з чатырма баявымі вежамі, якія фланкіравалі вуглы збудавання.

Архітэктоніка супрасльскага Дабравешчанскага сабора выразна захоўвала элементы дойлідства старажытнарускага перыяду. Па сутнасці, ён уяўляў гатычную мадыфікацыю руска-візантыйскага крыжова-купальнага храма. У ім адным, сярод трыяды праваслаўных цэркваў-крэпасцей Беларусі, захавалася двухвосевая сіметрыя вянчаючых мас са светлавым купалам на сяродкрыжжы і трохапсіднасць, уласцівыя кананічнаму праваслаўнаму крыжова-купальнаму храму.

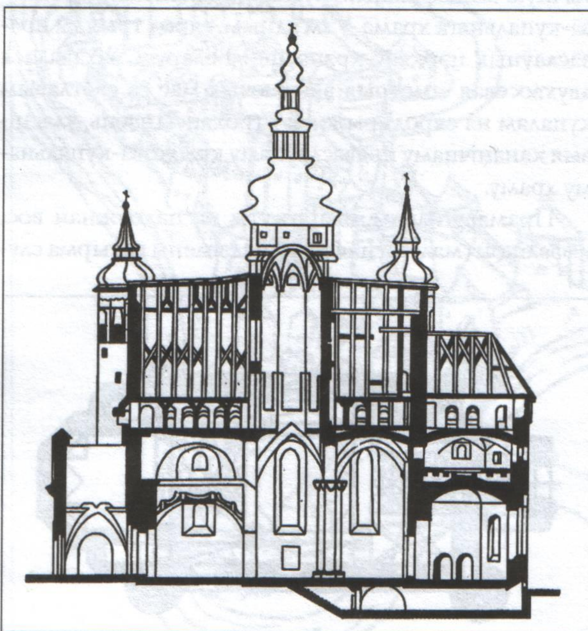
Прамавугольны, выцягнуты па падоўжнай восі кафалікон (малітоўная зала) падзелены чатырма слу-



Дабравешчанскі сабор Супрасльскага манастыра. План



Дабравешчанскі сабор Супрасьльскага манастыра. Агульны выгляд з гравюры XIX ст.



Дабравешчанскі сабор Супрасьльскага манастыра. Падоўжны разрэз. Паводле П. Пакрышкіна

памі на тры нефы, з якіх бакавыя былі значна вузейшыя за цэнтральны. Структура інтэр'ера, такім чынам, мела ярка выяўленую «базілікальнасць». У той жа час апорныя слупы (два васьмігранныя і два квадратныя ў сячэнні) кампазіцыйна ўтваралі сяродкрыжжа і падтрымлівалі самкнуты купал са светлавымі вокнамі-люнетамі. Надзвычай высокі гранёны барабан купала наскрозь прарэзваў масіўную кроквенную канструкцыю гатычнага даху і паддашак, дзе месціліся памяшканні для абаронцаў храма. Астатнія прасторавыя ячэйкі інтэр'ера былі перакрыты разнастайнымі гатычнымі скляпеннямі: крыжовымі на нервюрах, зорчатымі, сеткавымі.

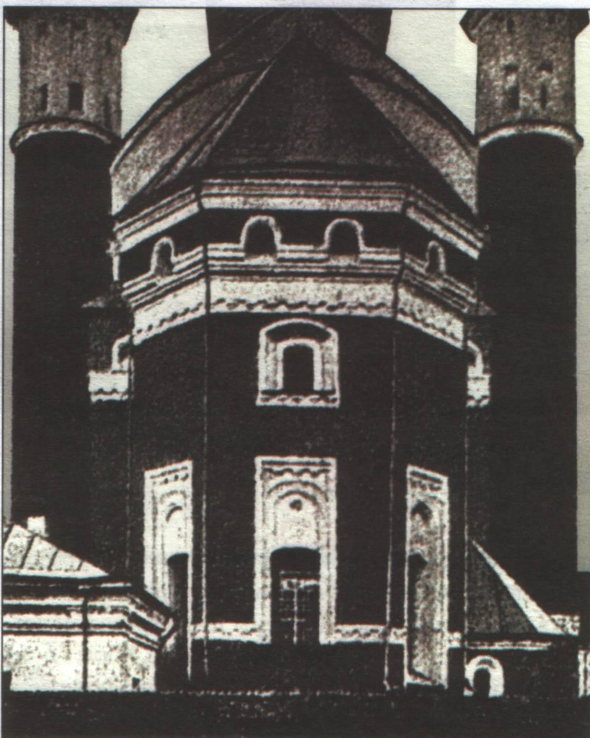
Тры нефы, адпаведна праваслаўнаму канону, лагічна завяршалі тры апсіды гранёнай формы. Звонку вялікая цэнтральная апсіда па вышыні была роўная з асноўным аб'ёмам, унутры яна падзялялася скляпеннямі на два паверхі: над алтаром месцілася патайная скарбніца. Накрываў цэнтральную апсіду вальмавы дах, больш нізкі за асноўны. Бакавыя апсіды, зусім нязначныя па памерах і вышыні, кампазіцыйна падпарадкоўваліся цэнтральнай, у іх размяшчаліся кананічныя для праваслаўнага храма рызніца і дыяканнік. Да заходняга фасада прылягаў невялікі прытвор пад двухсхільным дашкам з паўцыркульным уваходным праёмам, умацаваны контрфорсамі. Унутры над нартэксам знаходзіліся хоры, якія абапіраліся на заходнюю пару слупоў.

Своеасаблівы сімбіёз архітэктурных формаў усходняга і заходняга паходжання адлюстраваны ў арганізацыі вонкавых мас. Будынак быў накрыты ўзаемна перпендыкулярнымі двухсхільнымі дахамі, што ўтваралі ў плане ўжо не кананічны роўнаканцавы грэчаскі крыж, а папарна роўнаканцавы. Тарцы дахаў з чатырох бакоў свету закрывалі мураваныя шчытыфрантоны са своеасаблівым дэкорам: рытмічна размешчаныя плоскія паўкруглыя двухступеньчатыя арачныя нішы былі аб'яднаны магутным паўкружжам, у чым прагледжваецца тэма старажытнарускага пазакамарнага пакрыцця. Першапачаткова купал звонку меў цыбулепадобнае пакрыццё, як і вуглавыя вежы, што зафіксавана на абразе 1644 г. з выявай царквы. Гэта стварала традыцыйнае праваслаўнае пяцігалоўе па дыяганалях плана і падкрэслівала ўсходні генезіс храма. Барочныя фігурныя завяршэнні вежаў і купала на сяродкрыжжы былі зроблены пазней, калі манастыр стаў належаць базыльянам. У 1635—1655 гг. тут змураваны двухпавярховы палац уніяцкага архібіскупа ў стылі ранняга барока.

У адрозненне ад полацкага Сафійскага сабора таго часу у супрасльскай царкве круглыя абарончыя вежы з байніцамі і кручанымі ўсходамі ўнутры ўжо не былі надбудаванымі над вуглавымі часткамі, а ад самага аснавання ўмацоўвалі па вуглах прамавугольны аб'ём, як контрфорсы. Пры гэтым яны маюць надзвычай выцягнутыя гатычныя прапорцыі і толькі адно гарызантальнае чляненне — аркатурны пояс на ўзроўні цокаля будынка. Не закранаючы вежаў, паддашак царквы па ўсяму перыметру апярэзваў пояс скошаных уніз вокнаў-машыкуляў, уключаючы і алтарную частку, чаго не знойдзеш у іншых беларускіх цэрквах-крэпасцях. Гэта было зроблена, магчыма, таму, што ў ёй знаходзілася патайная скарбніца. Усё гэта сведчыць пра высокі ўзровень прыстасаванасці збудавання да абароны і ўскосна пра тое, што супрасльскі Дабравешчанскі сабор найбольш ранні з беларускіх цытадэльных цэркваў. У далейшым сумяшчэнне ў алтарнай часткі сакральных і прагматычных функцый (захаванне каштоўнай маёмасці) было прызнана недапушчальным.

Нягледзячы на выразны абарончы характар храма, яго архітэктурна-мастацкае аблічча мела святочны, жыццесцвярджальны выгляд, які ствараўся каляровым кантрастам адкрытай чырвонай муроўкі і белых атынкаваных элементаў дэкору, праёмамі разнастайных формаў, вытанчанымі прапорцыямі вежаў. Цокаль будынка быў аздоблены геаметрычным сеткавым арнаментам з перапаленай цэглы. Хоры з боку галоўнага фасада асвятлялі круглыя вокны-люнеты. У дэкоры ўсіх фасадаў шырока выкарыстаны аркатур-

Дабравешчанскі сабор Супрасльскага манастыра. Галоўны фасад. Фота пачатку XX ст.



ныя паясы, якія адначасова мелі сімвалічна-сакральную функцыю. Прызначаны да абарончых функцый, пояс машыкуляў, тым не менш, далікатна вырашаны ў выглядзе рытмічнай аркатуры, абапёртай на ступеньчатыя кансолі, і з'яўляўся адным з асноўных кампазіцыйна-дэкаратыўных элементаў у мастацкім абліччы збудавання.

Каля 1557 г. інтэр'ер супрасльскай Дабравешчанскай царквы быў аздоблены выдатным фрэскавым роспісам. Па характару іканаграфіі і тэхніцы выканання гэтая высокамастацкая шматсюжэтная размалёўка адпавядае прыёмам позневізантыйскага мастацтва. Лічаць, што фрэскі выкананы сербам-манахам Нектарыем, пра якога дакладна вядома, што ён распісваў «цёплую» царкву манастыра. Пасля захопу Канстанцінопаля туркамі ў 1453 г. і падзення Візантыйскай імперыі праваслаўныя майстры мусілі шукаць прытулку ў паўночных краінах. Надпісы на фрэсках былі выкананы на стараславянскай мове кірыліцай. У сістэме размяшчэння фрэсак назіраліся пэўныя адхіленні ад канонаў. У царкве меліся дзве кампазіцыі «Дабравешчання»: адна — у ніжнім рэгістры на алтарнай сцяне, другая — на паўднёвай сцяне. Апорныя слупы і сафіты скляпенняў, злёгку стральчатыя падпружныя аркі, барабан купала займалі вывявы свяціцелей, пракракаў і айцоў царквы, у скуф'і купала знаходзілася кампазіцыя «Хрыстос Уседзяржыцель». Важную ролю ў фрэскавым роспісе адыгрываў арнамент, пераважна раслінны, са стылізаванымі кветкамі мясцовай флоры. Вытанчанае каларыстычнае вырашэнне фрэскавай размалёўкі надавала інтэр'еру храма надзвычай мажорны настрой.

У 1771 г., калі супрасльская Дабравешчанская царква належала уніятам, адбылася карэнная змена ў афармленні яе інтэр'ера. Фрэскі былі закрыты багатай ляпной аздобай у стылі позняга барока, але засталіся цэлымі. Пасля скасавання уніі старажытны храм

Дабравешчанскі сабор Супрасльскага манастыра. Алтарная частка. Фота пачатку XX ст.

Дабравешчанскі сабор Супрасльскага манастыра. Агульны выгляд. Фота пачатку XX ст.

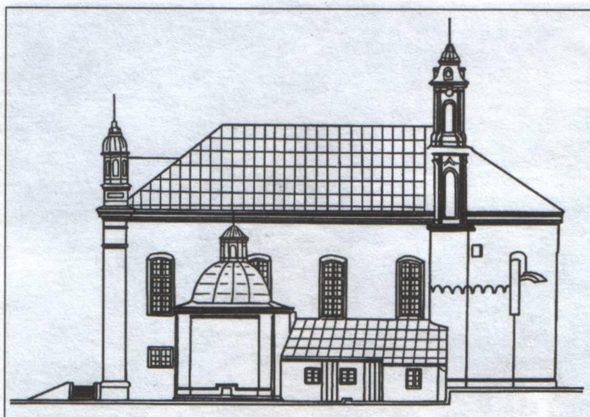
вернуты праваслаўным. У 1852—1859 гг. фрэскі пацярпелі ад вады, якая працякала праз скляпенні, і былі забелены. У 1891 г. пабелку ліквідавалі сухім спосабам і пашкодзілі пры гэтым фрагменты фрэсак. У 1911 г. архітэктуру і роспісы сабора даследаваў П. Пакрышкін. 28 ліпеня 1944 г. гітлераўцы пры адступленні ўзарвалі Дабравешчанскую царкву. Кавалкі сцен і фрэсак у 1945—1946 гг. зафіксавалі польскія рэстаўратары пад кіраўніцтвам У. Пашкоўскага і адрэстаўрыравалі ў 1964—1966 гг. Ацалела 30 фрагментаў, якія захоўваюцца ў Беластоцкім краязнаўчым музеі. На сённяшні дзень храм адбудаваны нанава.

Наступнымі па часе пасля супрасльскага Дабравешчанскага сабора былі тры праваслаўныя царквы Вільні: Мікалаеўская, Троіцкая і Прачысценская, якія амаль адначасова, у 1514—1516 гг., былі заснаваны гетманам Вялікага княства Літоўскага Канстанцінам Астрожскім, а пазней істотна перабудаваны. Першапачаткова, як сведчыць структура падмуркаў і фрагменты сцен з гатычнай муроўкай, яны ўяўлялі сабой трохапсідныя, чатырохслуповыя, у плане блізкія да квадрата збудаванні з планавай схемай крыжова-купальнага храма і фартыфікацыйнымі элементамі. Аднак і пасля шматлікіх перабудоў і напластаванняў гэтыя святыні захавалі часткі нервюрных і сотавых скляпенняў і фланкіруючых вежаў. Узведзены ўжо пасля іх віленскі касцёл бернардзінцаў з трыма вуглавымі вежамі, такім чынам, з'явіўся толькі водгукам у каталіцкім будаўніцтве на архітэктуру тагачасных праваслаўных храмаў горада.

Дабравешчанскі сабор Супрасльскага манастыра. Сучасны выгляд пасля адбудовы

На сённяшні дзень сваю аўтэнтычнасць у найбольшай ступені захаваў выдатны помнік беларускай праваслаўнай готыкі — царква-крэпасць у вёсцы Сынковічы (Зэльвенскі раён), асвечаная ў гонар Міхаіла Архангела. Касметычныя рамонты, якія праводзіліся ў 1841 і 1880—1881 гг., не змянілі істотна яе аблічча. Унікальнасць і гістарычная сапраўднасць архітэктанічнага вырашэння храма зрабілі яго помнікам архітэктуры сусветнага значэння. Архаічнасць архітэктурных формаў сынковіцкай царквы і адсутнасць дакладнай даты пабудовы вымагалі шматлікіх даследчыкаў лічыць яе найбольш ранняй з беларускіх цэркваў-крэпасцей. Але ўжо М. Шчакаціхін слушна адзначаў, што неабходна адкінуць «усе тыя фантастычныя дапушчэнні, якія часам адносілі пабудову царквы ледзь не да X—XI стагоддзя». Ён лічыў, што «агульная гатыцкая канструкцыя сынковіцкае царквы ўжо сама па сабе паказвае на пэўную эпоху: але прысутнасць у гэтым будынку характэрных познегатыцкіх скляпенняў, асабліва так званага «крышталёвага» зорчатага скляпення ў дзяканніку, яшчэ болей звужае тыя хроналёгічныя межы, у якіх паўстаньне такога будынку можна лічыць магчымым для Беларусі — гэта канец XV або пачатак XVI сталецьця» (82, с. 243).

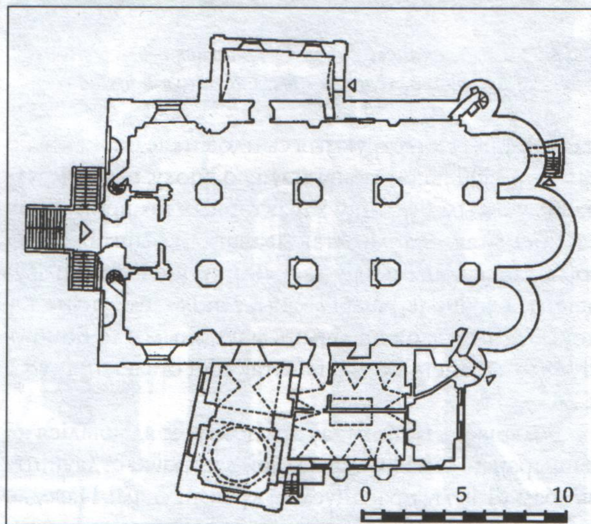
Большасць гісторыкаў архітэктуры адмовіліся ад пашыранай, аднак недакладнай даціроўкі будаўніцтва храма 1407 г., прапануемай краязнаўцамі. Паводле шэрага архітэктурна-мастацкіх характарыстык, сынковіцкая Міхайлаўская царква была ўзведзена ў пачатку XVI ст., амаль адначасова (але, верагодна, паз-



Троіцкая царква ў Вільні. Паўднёвы фасад (паводле А. Самускене)

ней) з віленскай Троіцкай царквой і тымі ж майстрамі. Магчыма, яна мела за фундатара таго ж К. Астрожскага. Асноўным аргументам на карысць гэтага з'яўляецца аналагічнае вырашэнне алтарных частак гэтых храмаў і наяўнасць аркатурнага пояса вакол усходніх вежаў і алтарных апсід на ўзроўні цокаля збудаванняў.

Архітэктанічна сынковіцкая Міхайлаўская царква ўяўляе чатырохвежавы трохапсідны храм залава-

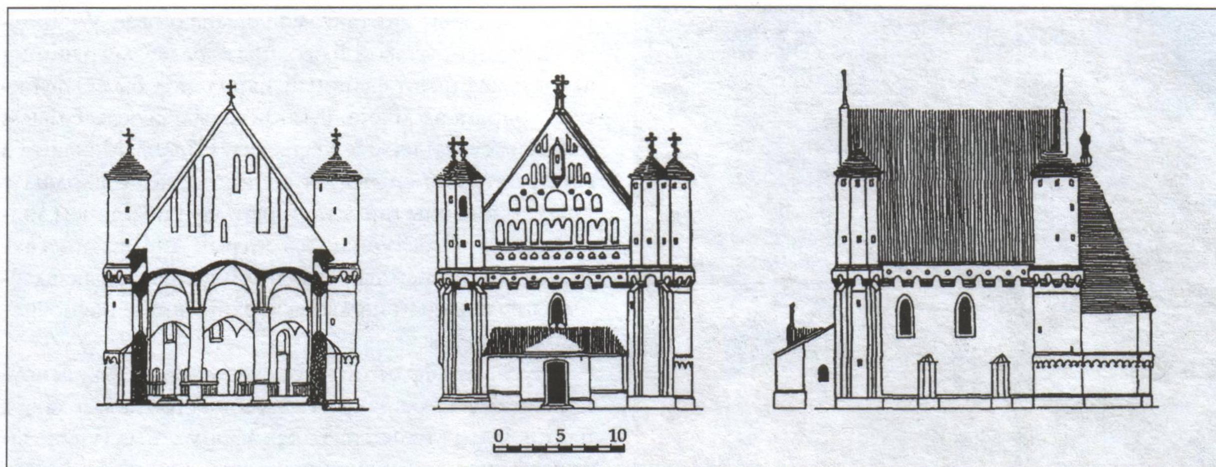


Троіцкая царква ў Вільні. План

ступеньчатага тыпу. Асноўны аб'ём (у плане крыху перакошаны прамавугольнік, блізкі да квадрата) накрыты двухсхільным кроквенным дахам, па вышыні большым за сцены будынка, з магутнымі мураванымі франтонамі на тарцах. Унутраная прастора кафалікона падзелена чатырма апорнымі слупамі (унізе квадратнымі, вышэй 8-граннымі) на тры нефы ці дзевяць амаль роўных па памерах травей, якія перакрыты крыжовымі скляпеннямі. Апорныя слупы і лапаткі, якія адпаведна ім раскрапоўваюць сцены, злучаны падпружнымі аркамі. Пяты скляпенняў размешчаны на адной вышыні, а шалыгі скляпенняў цэнтральнага нефа крыху больш высокія, адпаведна велічыні яго пралёта. У структуры інтэр'ера адначасова і прысутнічае, і знікае ідэя грэчаскага крыжа ў аснове кампазіцыі. Характэрна, што вельмі блізкі па задуме сімбіёз рамана-візантыйскіх прыёмаў выкарыстаў у канцы XV ст. італьянскі дойлід А. Фіяраванці пры будаўніцтве Успенскага сабора маскоўскага крамля.

З усходу да асноўнага аб'ёму далучаны тры больш нізкія роўныя паміж сабою па вышыні паўкруглыя алтарныя апсіды. Па шырыні апсіды адпавядаюць нефам і злучаны з імі паўцыркульнымі арачнымі праёмамі. Паўднёвая апсіда (дыяканік) перакрыта сотавым скляпеннем. Звонку трохлопасцевы абрыс апсід з дапамогай ступеньчатых арачных тромпаў аб'яднаны плаўнай крывой, што дазволіла накрыць алтарную частку агульным хвалістым конусападобным дахам. Такім чынам, на ўзроўні падлогі, згодна з праваслаўнай традыцыяй, царква была трохапсіднай, а ў верхнім сячэнні — аднаапсіднай. У азначанай структуры збудавання надзвычай арганічна і самабытна зніталіся элементы візантыйска-рускай планавай схемы крыжова-купальнага храма і раманская структура травей, перакрытых крыжовымі скляпеннямі.

Самабытнасць і унікальнасць помніка яшчэ больш узмоцнены ўвядзеннем фартыфікацыйных элементаў мясцовага абарончага дойлідства. Пры гэтым мэтазгоднасць гатычных канструкцый, абарончых прыстасаванняў і архітэктонікі храма непарыўна звязана з іх мастацкай выразнасцю. Чатыры баявыя вежы, якія фланкуюць вуглы храма, вырашаны неаднолькава. Заходнія вежы па баках галоўнага фасада маюць у сячэнні васьмігранную форму. Скошаныя грані ніжняга яруса вежаў дадаткова ўмацаваны вертыкальнымі контрфорсамі. Акрамя сваёй асноўнай функцыі



Царква Міхаіла Архангела ў Сынковічах. Папярэчны разрэз. Заходні і паўднёвы фасады

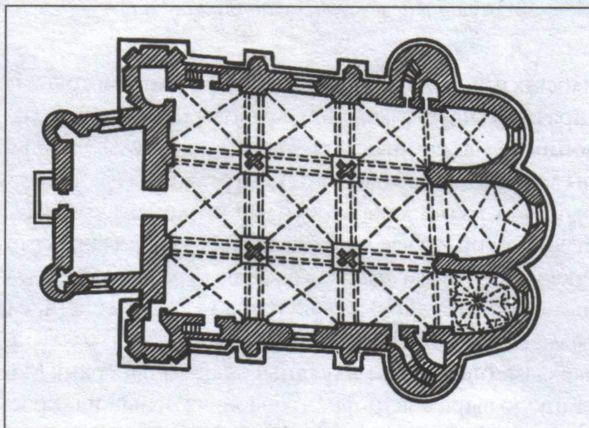
гэтыя контрфорсы ствараюць выразную градацыю святла і цcraceню. Паўночна-ўсходняя і паўднёва-ўсходняя вежы круглыя ў плане і шчыльна прылягаюць да сцен будынка. Унутраная прастора вежаў з кручанымі ўсходамі злучана з кафаліконам вузкімі праходамі, зробленымі ў даволі тоўстых сценах.

Усе вежы аднолькавай вышыні і накрыты традыцыйнымі для беларускага абарончага дойлідства невысокімі шатрамі-каўпакамі. Вышыня вежаў складае прыблізна дзве чвэрці вышыні даху асноўнага аб'ёму, чым ствараецца дынамічная і гарманічная будова вянчаючых мас. Архітэктурна-мастацкую цэласнасць збудавання падкрэслівае магутны пояс машыкуляў, які апярэзвае асноўны аб'ём па ўсяму перыметру і падзяляе вежы на два амаль роўныя па вышыні ярусы. Скошаныя ўніз арачныя вокны-машыкулі, прызначаныя для ліцця вару ці смалы, падзелены ступеньчатымі кансольнымі прасценкамі, над якімі размешчаны байніцы.

Алтарная частка сынковіцкай царквы пазбаўлена абарончых прыстасаванняў — яе сімвалічна ахоўвае аркатурны пояс, які апярэзвае апсіды і ўсходнія вежы. Падобны пояс прысутнічаў і ў супрасльскай Дабравешчанскай царкве, але там ён ахопліваў увесь будынак, разам з поясам машыкуляў. У больш позніх пабудовах акцэнт перанесены з дэкаратыўнасці аркатурнага пояса на яго сакральна-сімвалічную сутнасць.

Алтар кожнага хрысціянскага храма як яго галоўная святыня ў розныя моманты богаслужэння сімвалізуе Рай нябесны з Дрэвам жыцця, дом Цара Нябеснага, Гроб Гасподзень і іншыя тэалагічныя знакавыя структуры. Аркатурныя паясы вакол алтарных апсід узніклі яшчэ ў візантыйскім дойлідстве. «Стoлбцы» і арачкі сімвалізавалі ідэальныя дрэвы райскага саду, дзе жывуць святыя-ахоўнікі. Выкарыстанне іх у сакральным будаўніцтве мела апатрапейную семантыку — духоўнага абярэга.

Асноўны мастацкі акцэнт зроблены на велічным шчыце галоўнага фасада сынковіцкай царквы. На ім у шэсць ярусаў размешчаны адзінаццаць тыпаў

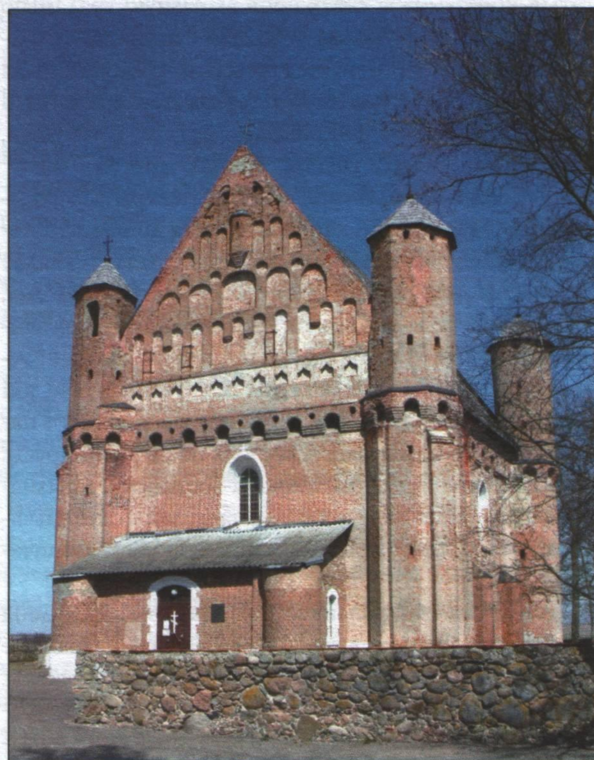


Царква Міхаіла Архангела ў Сынковічах. План

Царква Міхаіла Архангела ў Сынковічах. Галоўны фасад. Фрагмент франтона

плоскіх ніш розных памераў і канфігурацый: круглых і арачных (паўцыркульных, лучковых, падвесных падвойных і патройных, з рознымі пралётамі). Рытмічны лад ніш падпарадкаваны цэнтральнавосевай сіметрыі. Гэта надае дэкаратыўнаму вырашэнню шчыта строгі і ў той жа час маляўнічы і вытанчаны характар. Вось сіметрыі фасада падкрэслена стральчатым арачным акном і гранёным эркерам з дазорным акенцам, размешчаным на самым версе франтона, што ўзбагачае святлоценявыя мадуляцыі вялікай паверхні. Мастацкую выразнасць франтона яшчэ больш падкрэслівала кантрастнае спалучэнне пабеленых плоскасцяў ніш і чырвонай адкрытай муроўкі сцен, нагадваючы чырвона-белыя арнаменты нацыянальных рушнікоў. І гэтае падабенства таксама невыпадковае. У народнай духоўна-бытавой сімволіцы абрадаваму рушніку адводзілася шмат функцый, сярод якіх была і функцыя абярэга ад ліхога. Рушнік лічылі своеасаблівым каналам сувязі паміж чалавекам і Богам. Менавіта з гэтай патрэбы спыняўся вернік перад уваходам у храм, захоплены гармоніяй рытмаў і глыбіннай знакавасцю архітэктурнай геаметрыі. Аналагічны сакральна-апатрапейны характар меў крыж, выкладзены з перапаленай цэглы на верхнім ярусе паўночна-заходняй вежы.

Мураваны франтон на ўсходнім тарцы даху асноўнага аб'ёму амаль закрыты высокім гонтавым дахам над апсідамі і толькі па баках аформлены ступеньчата размешчанымі падвойнымі арачнымі нішамі. Паўцыркульныя падвойныя і патройныя арачныя нішы на абодвух франтонах падзелены даволі шырокімі плоскімі падвескамі на ступеньчатых кансолях — эле-



Царква Міхаіла Архангела ў Сынковічах. Галоўны фасад

Царква Міхаіла Архангела ў Сынковічах. Агульны выгляд

Царква Міхаіла Архангела ў Сынковічах. Выгляд алтарнай часткі

Царква Міхаіла Архангела ў Сынковічах. Агульны выгляд

мент, распаўсюджаны ў гатычным замкавым дойлідстве Заходняй Еўропы. Гэтакі ж дэкор вежаў і сцен мае самы славуты помнік айчыннага абарончага дойлідства — замак у Міры (Карэліцкі раён), пабудаваны ў пачатку XVI ст., амаль аднаасова з праваслаўнымі абарончымі цэрквамі.

Бакавыя фасады сынковіцкай царквы прарэзаны высока размешчанымі стральчатымі вокнамі, па два з поўдня і поўначы. Усходнія травеі не маюць бакавога асвятлення, таму што іх сцены перакрываюць фланкуючыя вежы. Ніжнія часткі сцен умацоўваюць прыбудаваныя пазней невысокія гранёныя контрфорсы, узнятыя на вышыню аркатурнага пояса. Суадносіны вокнаў і контрфорсаў ствараюць на бакавых фасадах своеасаблівы шахматны рытм, уласцівы толькі гэтаму помніку.

Сцены Міхайлаўскай царквы ўзведзены з вялікапамернай цэглы ў тэхніцы гатычнай муроўкі. Тоўстыя швы вапнякова-пясчанай рошчыны падрэзаны, і ім нададзена трохгранная форма, што з'яўляецца характэрным будаўнічым прыёмам таго часу. Да галоўнага фасада храма прылягае даволі значных памераў невысокі прытвор (у плане таксама перакошаны прамавугольнік), фланкаваны па вуглах круглымі вежачкамі і накрыты аднасхільным дахам. Перавязка швоў паміж прытворам і сценамі храма адсутнічае. Аднак па характару муроўкі і будаўнічаму матэрыялу лічаць, што ён пабудаваны таксама ў пачатку XVI ст., крыху пазней за царкву. Функцыянальна ён выконвае ролю экзанартэкса. Першапачаткова ўваход у яго быў зроблены толькі з паўднёвага боку, дзе ён прыкрываўся баявой вежай. Унутранага нартэкса ў сынковіцкай царкве не было, і музычныя хоры ў ёй таксама адсутнічаюць.

Характэрна, што ў дэкоры беларускай царкоўнай готыкі дамінуе форма паўцыркульнай, а не стральчатай аркі, якая найбольш характэрна заходнееўрапейскай готыцы. У цэрквах-крэпасцях стральчатая арка выкарыстоўваецца толькі ў тых канструкцыйных элементах, якія ўспрымаюць значную нагрузку: скляпеннях, аконных праёмах, — сцвярджаючы, такім чынам, іх гатычную прыроду. Пры гэтым страла пад'ёму стральчатых арак была звычайна не вельмі значнай.

Царква Міхаіла Архангела ў Сынковічах. Выгляд алтарнай часткі

Царква Міхаіла Архангела ў Сынковічах. Агульны выгляд з боку алтара

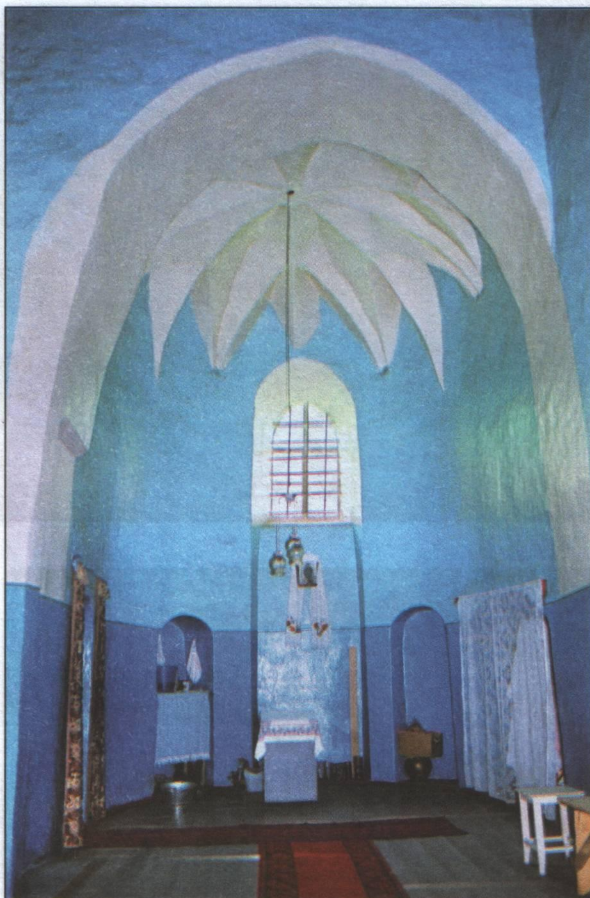
Царква-крэпасць у Сынковічах з'яўляецца прыкладам таго, як у яе дэкоры і канструкцыях паўцыркульныя аркі (разгрузачныя нішы, аркатурныя паясы), якія з'яўляюцца архітэктурнымі формамі-сімваламі візантыйскага паходжання, пашыранымі таксама ў паўночнаітальянскім протарэнесансе, даволі арганічна спалучыліся з вызначальнымі канструкцыйна-мастацкімі элементамі заходнееўрапейскай готыкі, што чарговы раз сведчыць пра складаны шматвектарны генезіс архітэктурных формаў беларускай праваслаўнай готыкі.

Паслядоўны эвалюцыйны працэс формаўтварэння беларускай царкоўнай готыкі завяршае абарончая царква Раства Багародзіцы ў вёсцы Мураванка (Шчучынскі раён), пабудаваная паміж 1516 і 1542 гг. У мастацтвазнаўстве першай паловы XX ст. гэты помнік вядомы пад назвай «Маламажэйкаўская царква-крэпасць». Удакладненне яе навуковай атрыбуцыі паводле геаграфічнага вызначэння зроблена ў 1970-ыя гг. пры падрыхтоўцы выдання «Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі».

Дакладная дата будаўніцтва царквы невядомая. У больш ранніх пераважна клерыкальна-краязнаўчых даследаваннях заснаванне царквы датуюць 1407 г. на падставе недакументаванай дакладна гістарычнай крыніцы — спасылкі на інвентар 1648 г. Аднак апошнія гістарычныя і мастацтвазнаўчыя даследаванні сведчаць пра іншы час яе ўзвядзення, больш позні амаль на стагоддзе. Магчыма, што фундацыю царквы ажыццявіў князь Васіль Палубенскі, які ў 1514 г. атрымаў ад караля Жыгімонта I Старога прывілей на валоданне маёнткам Мажэйкаў у Жалудоцкім павеце. Паводле спадчыннага тэстамента падканюшага віленскага Шымкі (Сымона) Мацкевіча, састаўленага ў 1542 г. на карысць царквы, у той час яна ўжо была змураваная. У сярэдзіне XVII ст., падчас руска-шведска-польскай вайны, царква была моцна пашкоджана і адноўлена праз некалькі гадоў, затым пацярпела ад абстрэлу шведскім войскам у 1706 г. і знаходзілася ў занядбаным стане да пачатку XIX ст.

У 1817 г. (па іншых крыніцах — у 1822 г.) святыня была адрамантавана, пры гэтым нязначна зменены верх франтонаў. Стан помніка на сярэдзіну XIX ст.

Царква Міхаіла Архангела ў Сынковічах. Фрагмент інтэр'ера



Царква Міхаіла Архангела ў Сынковічах. Інтэр'ер бакавой апсіды

Стылістычныя асаблівасці сведчаць, што царква Раства Багародзіцы ў Мураванцы ўзведзена пазней за Міхайлаўскую царкву ў Сынковічах. Архітэктанічна гэтыя чатырохвежавыя помнікі беларускай царкоўнай готыкі маюць шмат падабенства, але ў мураванкаўскай царкве стылістычныя прыкметы позняй готыкі і рэнесансу выяўлены больш яскрава. Да таго ж яна пабудавана больш прафесійна з тэхнічнага пункту гледжання: тут ажыццёўлена дакладная разбіўка плана, рэалізавана больш дасканалая познегатычная структура скляпенняў. Будынак пастаўлены на магутны падмурак з бутавых камянёў сярэдніх памераў на вапнякова-пясчанай рошчыне з дадаткам дробных камянёў і бітай цэглы. Глыбіня падмурка 2,4 м, шырыня — да 3 м, з адступам сцен ад яго вонкавай па-

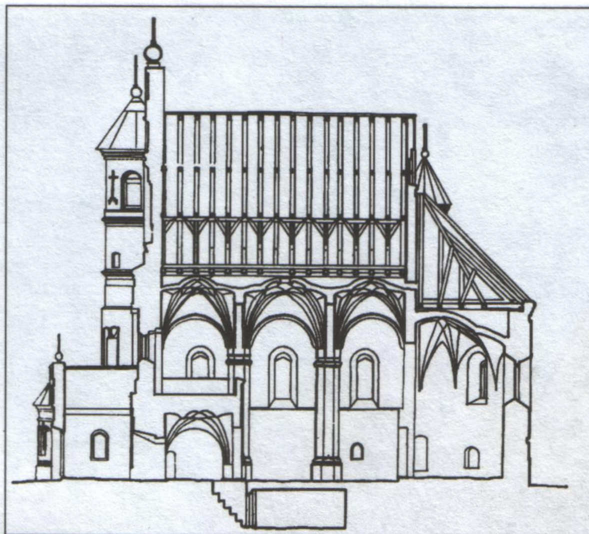
зафіксаваны графічнымі выявамі фасадаў царквы, выкананымі М. Пятровым, якія, аднак, пры пэўнай інфарматыўнасці ўтрымліваюць шмат недакладнасцей. Больш капітальна царква была рэканструявана ў 1871—1872 гг., што прывяло да пэўных змен у яе аблічы, асабліва ўваходнай часткі. Да галоўнага фасада прыбудавалі прытвор, а заходнія вежы надбудавалі на адзін дадатковы ярус са скразнымі праёмамі для размяшчэння званоў, што надала статычнай кампазіцыі збудавання не ўласцівую ёй дынаміку. У гэты ж час часткова замуравалі арачны праём паміж алтарнай апсідай і кафаліконам і на муры замацавалі іканастас, у 1930-ыя гг. гэтую сцяну ліквідавалі.

Царква Міхаіла Архангела ў Сынковічах. Кручаныя ўсходы

Царква Міхаіла Архангела ў Сынковічах. Галоўны фасад. Фрагмент франтона

Царква Міхаіла Архангела ў Сынковічах. Абарончыя прыстасаванні. Паддашак

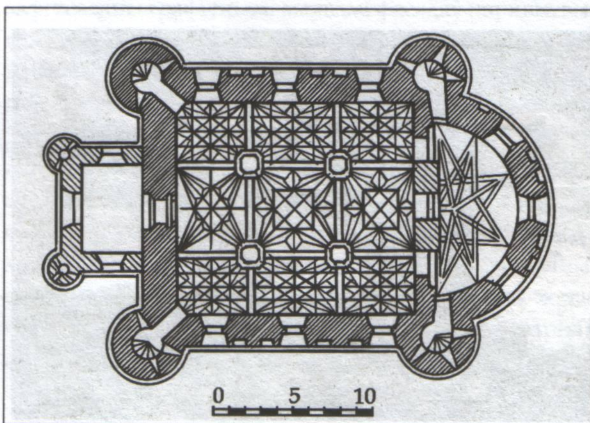
Царква Міхаіла Архангела ў Сынковічах. Абарончыя прыстасаванні. Машыкулі



Царква Раства Багародзіцы ў Мураванцы. Падоўжны разрэз

верхні на 0, 7 м. Муры царквы выкананы з якасна абпаленай вялікапамернай цэглы-«пальчаткі» ў тэхніцы гатычнай муроўкі на вапнякова-пясчанай рошчыне з характэрнай для пачатку XVI ст. трохграннай расшыўкай швоў.

Агульная архітэктоніка мураванкаўскай царквы надзвычай простая і лаканічная, падкрэслена статычная. Асноўны амаль квадратны ў плане аб'ём царквы



Царква Раства Багародзіцы ў Мураванцы. План

накрыты высокім двухсхільным дахам з магутнымі муаванымі франтонамі на тарцах і фланкаваны па вуглах чатырма круглымі баявымі вежамі з конусападобнымі шатровымі дахамі. Унутры залавая прастора (15 х 13,5 м) падзелена чатырма васьміграннымі апорнымі слупамі, злучанымі паўцыркульнымі падпружнымі аркамі, на тры нефы ці, дакладней, на 9 травей. Квадратныя ў плане травеі цэнтральнага нефа перакрыты зорчатымі скляпеннямі з рэзка прафіляванымі нервюрамі, а прамавугольныя травеі бакавых нефаў — сотавымі ці крышталёвымі познегатычнымі скляпеннямі складанага геаметрычнага малюнка. Распор скляпенняў перадаецца на вуглавыя вежы і даволі тоўстыя сцены (каля 2 м). У выніку азначанай сістэмы пагашэння распору скляпенняў усё збудаванне пазбаўлена контрфорсаў — вызначальнага элемента готыкі.

Высока і рытмічна размешчаныя аконныя праёмы з паўцыркульнымі арачнымі завяршэннямі надаюць інтэр'еру раўнамернае двухбаковае асвятленне, але не змяншаюць пры гэтым абарончых якасцей збудавання. Увогуле ў характэрнай статычнасці і ўраўнаважанасці архітэктурных формаў мураванкаўскай царквы адчуваюцца павевы протарэнесансу, што адзначаў яшчэ М. Шчакаціхін. У канструкцыі збудавання шматразова і арганічна спалучаюцца паўцыркульныя і стральчатыя аркі, напрыклад паўкруглыя падпружныя аркі і стральчатыя нервюры скляпенняў.

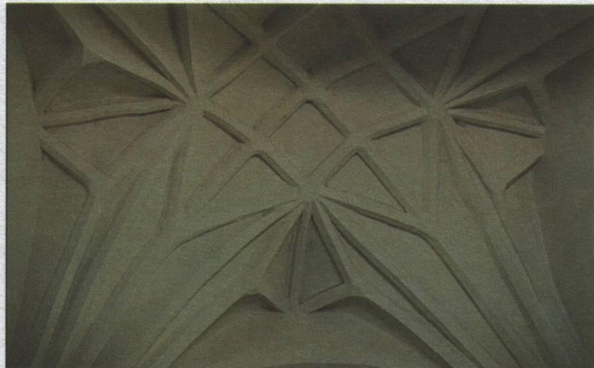
У архітэктоніцы мураванкаўскай царквы страчана яшчэ адна прыкмета візантыйска-рускага крыжова-купальнага храма — кананічная трохапсіднасць, характэрная для больш ранніх помнікаў беларускай царкоўнай готыкі. З усходу царква завяршаецца адной вялікай паўкруглай алтарнай апсідай замест трох кананічных (агульная даўжыня храма 21,7 м). Больш нізкая за асноўны аб'ём алтарная апсіда злучана з малітоўнай залай шырокім арачным праёмам стральчатага абрысу, што ўспрымае нагрузку мураванага ўсходняга франтона. Звонку алтарная апсіда накрыта конусападобным дахам, а ўнутры перакрыта суцэльным конхавым скляпеннем з распалубкамі, нервюры якога утвараюць больш буйны і выразны зорчаты малюнак параўнальна са скляпеннямі травей асноўнага аб'ёму.

Тры аконныя праёмы алтарнай часткі паўцыркульнымі завяршэннямі ўкампанаваны ў распалубкі

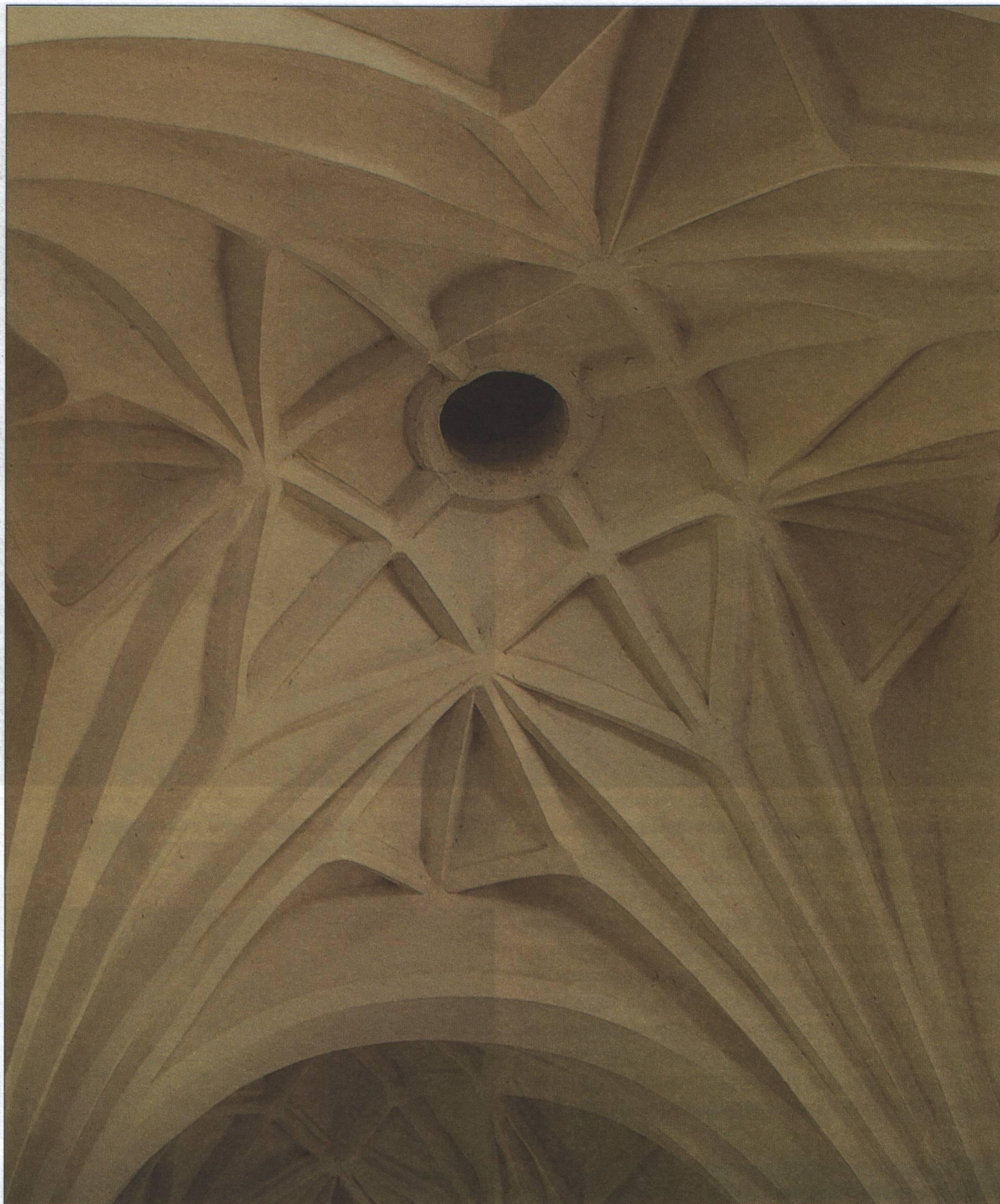
Царква Раства Багародзіцы ў Мураванцы. Фрагмент інтэр'ера

Царква Міхаіла Архангела ў Сынковічах. Агульны выгляд

скляпення. Сіметрычнасць аконных праёмаў алтарнай часткі адносна падоўжнай восі збудавання пры будаўнічай разбіўцы крыху парушана, што можна бачыць на вонкавай сцяне апсіды, дзе на паўднёва-ўсходнім прасценку размешчаны дзве паўцыркульныя арачныя нішы, а на паўночна-ўсходнім — толькі адна і, дадаткова, маленькая круглая ніша. Архітэктурна-археалагічныя даследаванні паказалі, што пер-



Царква Міхаіла Архангела ў Сынковічах. Фрагмент скляпенняў



Царква Раства Багародзіцы ў Мураванцы. Скляпенні ў інтэр'еры

шапачаткова вокны былі размешчаны ніжэй, але амаль адразу іх замуравалі і ўзнялі да ўзроўню вокнаў асноўнага аб'ёму, верагодна, з абарончымі мэтамі. У алтарнай апсідзе выяўлены таксама дзве байніцы, што сведчыць пра сумяшчэнне ў ёй сакральных і фартыфікацыйных функцый.

Асноўнымі фартыфікацыйнымі элементамі мураванкаўскай царквы-крэпасці, як і яе папярэднікаў, з'яўляюцца чатыры магутныя круглыя вежы, якія арганічна ўваходзяць у архітэктурныя масы асноўнага аб'ёму, надаючы яму маналітнасць і паважны манументалізм. Першапачаткова вежы былі аднолькавай вышыні, што яшчэ больш падкрэслівала гарманічную статыку кампазіцыі. Аднак па структуры і функцыянальным прызначэнні вежы істотна розняцца паміж сабою. Заходнія вежы ў дыяметры большыя за ўсходнія, і ў іх размешчаны мураваныя кручаныя ўсходы. Яны прыкрывалі адзіны ўваход у святыню, таму мелі больш развітую сістэму байніц (5 ярусаў). Вітыя ўсходы ва ўсходніх вежах былі драўляныя і колькасць байніц — меншая (4 ярусы).

Характэрна, што ў мураванкаўскай царкве непасрэдна з алтарнай апсіды зроблены праходы ва ўсходнія вежы, у ніжнім ярусе якіх, відавочна, знаходзіліся рызніца і дыяканнік, што звычайна месціліся ў бакавых апсідах. Такім чынам гэтым абарончым элементам была нададзена сакральная функцыя кананічных праваслаўных апсід. Колькасць байніц, іх памеры і форма на кожным ярусе розныя: з раструбамі ўнутр вежаў ці скошаныя ўніз — у залежнасці ад іх размяшчэння і прызначэння. Па дзве байніцы размешчана на заходнім і ўсходнім франтонах. Аднак байніц-машыкуляў, якія па перыметры апярэзвалі больш раннія супрасльскую і сынковіцкую цэрквы, у мураванкаўскай царкве значна менш: іх усяго чатыры на галоўным і па тры — на бакавых фасадах асноўнага аб'ёму. Гэта сведчыць пра тое, што яе абарончая сістэма была разлічана ўжо на агнястрэльную зброю і большую адлегласць абстрэлу.

У аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі мураванкаўскай царквы ўражвае прадуманасць і функцыянальная універсальнасць усіх яе частак. Яна мае падземныя сутарэнні для захавання правіянту і зброі. Адрозна ад сынковіцкай мураванкаўская царква доўгі час не мела ўваходнага прытвора. Дзеля большай бяспекі невялікі нартэкс нібыта ўцягнуты ўнутр збудавання.

Царква Раства Багародзіцы ў Мураванцы. Агульны выгляд з боку алтарнай часткі

Царква Раства Багародзіцы ў Мураванцы. Выгляд алтарнай часткі

Царква Раства Багародзіцы ў Мураванцы. Галоўны фасад

Ён займае толькі першую травею пры ўваходзе, зграбна вылучаны стральчатымі арачнымі праёмамі, і над ім размешчаны адкрытыя музычныя хоры, што не замінае агульнаму асвятленню інтэр'ера. Над адзіным уваходам у царкву-крэпасць знаходзілася ніша са спецыяльнай прыладай для абароны ў выглядзе кованай жалезнай краты-герсы, якая была знята ў пачатку XIX ст. Сучасны прытвор-экзанартэкс з маленькімі круглымі вежачкамі па вонкавых вуглах прыбудаваны толькі ў 1870-ыя гг., падчас капітальнай рэканструкцыі царквы, але даволі ўдала імітуе яе аўтэнтычную стылістыку.

Пры агульнай блізкасці архітэктанічнай структуры дэкаратыўнае вырашэнне мураванкаўскай царквы, параўнальна з сынковіцкай, мае больш упарадкаваны рытмічны лад з адчувальнымі прыкметамі эстэтыкі рэнесансу. Гэта відавочна і ў ярруснай будове шчыта галоўнага фасада з фігурнымі абрысамі, і ў метрычным рэнесансным рытме архітэктурных элементаў, і ў ордэрнай прафіліроўцы карніза, які па ўсім перыметры завяршае сцены будынка. Новая стылістычная афарбоўка архітэктурных формаў стварае зусім іншае мастацкае ўражанне. Тут упершыню назіраецца пэўная незалежнасць дэкору ад фартыфікацыйных элементаў.

Царква Раства Багародзіцы ў Мураванцы. Фрагмент вежы

Царква Раства Багародзіцы ў Мураванцы. Абарончыя прыстасаванні. Машыкулі

Статычнасць кампазіцыі падкрэслена гарманічнымі суадносінамі вертыкалей і гарызанталей у архітэктурнай пластыцы. Лінія абрэзу цокаля крыху вышэй прадубліравана дэкаратыўнай паласой парэбрыка, затым на бакавых фасадах — рытмічным шэрагам аконных праёмаў з высокімі спаранымі арачнымі нішамі ў прасценках. Вышэй над імі на бакавых фасадах размешчаны пояс падвесных арачных ніш і шэраг арачных байніц-машыкуляў, схаваных у тоўшчы сцяны, якую аздабляў геаметрычны арнамент з перапаленай цэглы, характэрны для мясцовай готыкі.

Адметнае вырашэнне мае галоўны фасад, падзелены поясам машыкуляў і прафіляваным карнізам на манументальна-статычную ніжнюю частку і дынамічны фігурны франтон. Па восі сіметрыі фасада суровыя муры, пазбаўленыя дэкаратыўнай аздобы, прарэзвае ўваходны праём, вырашаны па-мастацку свое-

Царква Раства Багародзіцы ў Мураванцы. Фрагмент бакавога фасада

асабліва: ён завершаны лучковай аркай, укампанаваны ў стральчаты партал і аздоблены маляўнічым кілепадобным абрамленнем. Вышэй фасадная сцяна асноўнага аб'ёму раскрапавана трыма магутнымі арачнымі нішамі з лучковымі завяршэннямі і круглым акном у сярэдзіне цэнтральнай нішы. Строгі рытм, буйныя чляненні, глухія паверхні сцен і фартыфікацыйныя элементы надаюць ніжняй частцы фасада сярэднявечны аскетычны выгляд.

Пластычнае вырашэнне франтона стварае зусім іншую духоўную аўру. У ім гатычны вертыкалізм выразна спалучаецца са спакойным рэнесансным рытмам, плоскаснасць — з глыбінёй прасторы. Злёгку ўвагнутыя схілы франтона раскрапаваны вастраверхімі вертыкальнымі элементамі, што надае яму маляўнічы дынамічны абрыс. Дынаміка кампазіцыі ўзмацняецца чляненнем франтона на два ярусы, з якіх верхні значна меншы за ніжні па вышыні. Высокая сцяна франтона зроблена больш тонкай за фасадную сцяну, да таго ж яна не звязана мурамі з асноўнай канструкцыяй збудавання. Каб зрабіць сцяну франтона больш устойлівай, ёй нададзена прасторавая жорсткасць з дапамогай шматлікіх разгрузачных арачных ніш. Аздоба ніжняга яруса ўключае тры паўцыркульныя арачныя нішы, унутры якіх ступеньчата размешчаны падвойныя падвесныя і невялікія лучковыя нішы. Верхні ярус франтона запоўнены своеасаблівай кампазіцыяй з некалькіх разнастайных ніш, у якой дамінуе вялікія падвойная ніша з «гіркай».

Генезіс падвеснай (з невялікай падвескай-«гіркай» пасярэдзіне) арачнай нішы даволі працяглы і складаны. Ён відавочна звязаны з аркатурнымі паясамі, якія ўпрыгожвалі алтарныя часткі раманскіх сабораў Заходняй Еўропы і цэркваў візантыйска-славянскага рэгіёна ў X—XII стст. З цягам часу спалучэнне ўкарочаных аркатурных кансоляў з вертыкальнымі элементамі (слупкамі, пілястрамі) стварыла самастойную архітэктурна-дэкаратыўную форму. Ужыванне гэтай формы ў канструкцыях разгрузачных арачных ніш атрымала шырокае распаўсюджанне ў протарэнесанснай архітэктуры ўсёй Еўропы. На працягу першай паловы XVI ст. гэтая архітэктурная форма актыўна пашыраецца як у царкоўным, так і замкавым будаўніцтве Вялікага княства Літоўскага (Ніжні замак у Вільні, замак у Міры).

У беларускім сакральным дойлідстве падвойныя і патройныя падвесныя арачныя нішы ўпершыню з'яўляюцца на франтоне галоўных фасадаў сынковіцкай і коданскай цэркваў. У мураванкаўскай царкве выбеленыя падвойныя арачныя нішы з «гіркамі» ўжо становяцца асноўным дэкаратыўным матывам усяго збудавання. Тут яны размешчаны на фасадах асноўнага аб'ёму, абарончых вежах і алтарнай апсідзе ў розных варыянтах памераў і рытмаў. Шматлікія арачныя нішы сваёй канструкцыйнай жорсткасцю ўмацоўваюць муроўку сцен і функцыянальна замяняюць контрфорсы, якія становяцца архаічным рудыментам готыкі. Менавіта іх шырокае выкарыстанне дазволіла будаўнікам мураванкаўскай царквы адмовіцца ад контрфорсаў і надаць пабудове важкаватую рэнесансную стылістыку. Адначасова эфектны кантраст чырвонага колеру адкрытай цаглянай муроўкі сцен і выбеленых канструкцыйна-дэкаратыўных элементаў (ніш, карнізаў, раструбаў аконных праёмаў, машыкуляў і байніц) надаваў і надае збудаванню надзвычайную мастацкую выразнасць. Урачысты жыццесцвярджальны характар каларыстычнага вырашэння ўзмацняў чырвоны колер пакрыцця даху пляскатай дахоўкай, фрагменты якой выяўлены археалагічнымі даследаваннямі.

Улічваючы надзвычай шматпланавы генезіс архітэктурных формаў праваслаўных цэркваў-крэпасцей беларускай готыкі, даволі складана дакладна вызна-

Царква Раства Багародзіцы ў Мураванцы. Фрагмент галоўнага фасада

чыць іх тыпалогію. Больш раннія з іх яшчэ нагадваюць руска-візантыйскія храмы старажытнарускага перыяду, функцыянальна і канструкцыйна мадыфікаваныя абарончымі прыстасаваннямі. Пачынаючы з сынковіцкай царквы, страчваецца асноўная генетычная прыкмета крыжова-купальнага храма — купал на сяродкрыжжы. Дах праваслаўнага храма становіцца генетычна гатычным: двухсхільным, падоўжным па восі ўсход—захад, з муравнымі шчытамі на тарцах. У муравнкаўскай царкве знікае яшчэ адна кананічная асаблівасць праваслаўнага храма — трохапсіднасць. Адначасова ў архітэктурнай стылістыцы з'яўляюцца рысы протарэнесансу, знікаюць складкі контрфорсаў, якія цалкам замяняюць вуглавыя вежы, пры гэтым фартыфікацыйныя элементы прыстасоўваюцца да агністрэльнай зброі. Уласцівы помнікам беларускай царкоўнай готыкі абарончы характар з'яўляецца сацыяльна абумоўленай і арганічнай рысай архітэктуры таго часу, але не галоўнай прыкметай яе адметнасці. Іх мастацка-стылістычная і канструкцыйна-будаўнічая эвалюцыя ў цэлым вызначаецца творчым падыходам і нацыянальнай самабытнасцю.

СТАГОДДЗЕ ВЯЛІКІХ ПЕРАМЕН

Дасканаласць і рацыянальнасць канструкцыйнай сістэмы заходнееўрапейскай готыкі дагэтуль не пакідае выклікаць захапленне, але паступовы ідэйна-эстэтычны заняпад стылю, абмежаванага сярэдневяковай рэлігійнай дактрынай, ужо з сярэдзіны XV ст. спрыяў станаўленню ў Італіі ідэй Адраджэння, канцэптуальнаму павароту да гуманістычных ідэалаў, творчаму ўзнаўленню ўзораў антычнай класікі. Але эпохай вялікіх перамен, узыходжання культуры высокага Рэнесансу, росквіту гарадоў, змены манархічных дынастый, пашырэння рэфармацыйнага руху і міжканфесійных рэлігійных войнаў у многіх краінах Еўропы стала XVI ст.

Не выключэннем у гэтым сэнсе было і Вялікае княства Літоўскае. Адным з непасрэдных каналаў распаўсюджання ідэй італьянскага архітэктурнага рэнесансу на нашых землях стаў другі шлюб караля польскага і вялікага князя літоўскага Жыгімонта І Старога з Бонай Сфорца, з роду міланскіх герцагаў, якая прыбыла ў Кракаў у 1518 г. з вялікай світай, што ўключала і прыдворных мастакоў. Сярод іх быў і шэраг італьянскіх архітэктараў: Францыскус Італікус, Франчэска дэла Лора, Барталамеа Бярэцці, Нікола дэ Касцігленэ і інш., якія прымалі ўдзел у адбудове Вавельскага замка ў першай палове XVI ст.

У перыяды кватрачэнта (XV ст.) і чынквячэнта (XVI ст.) у мастацтве Італіі адбывалася дынамічная стылявая эвалюцыя ад ранняга Адраджэння да высокага, за ім позняга, а ў апошняй трэці XVI ст. — станаўленне маньерызму і барока. Эпоха Рэнесансу ў Італіі асветлена імёнамі славутых «тытанаў Адраджэння» і яшчэ вялікай колькасці таленавітых дой-

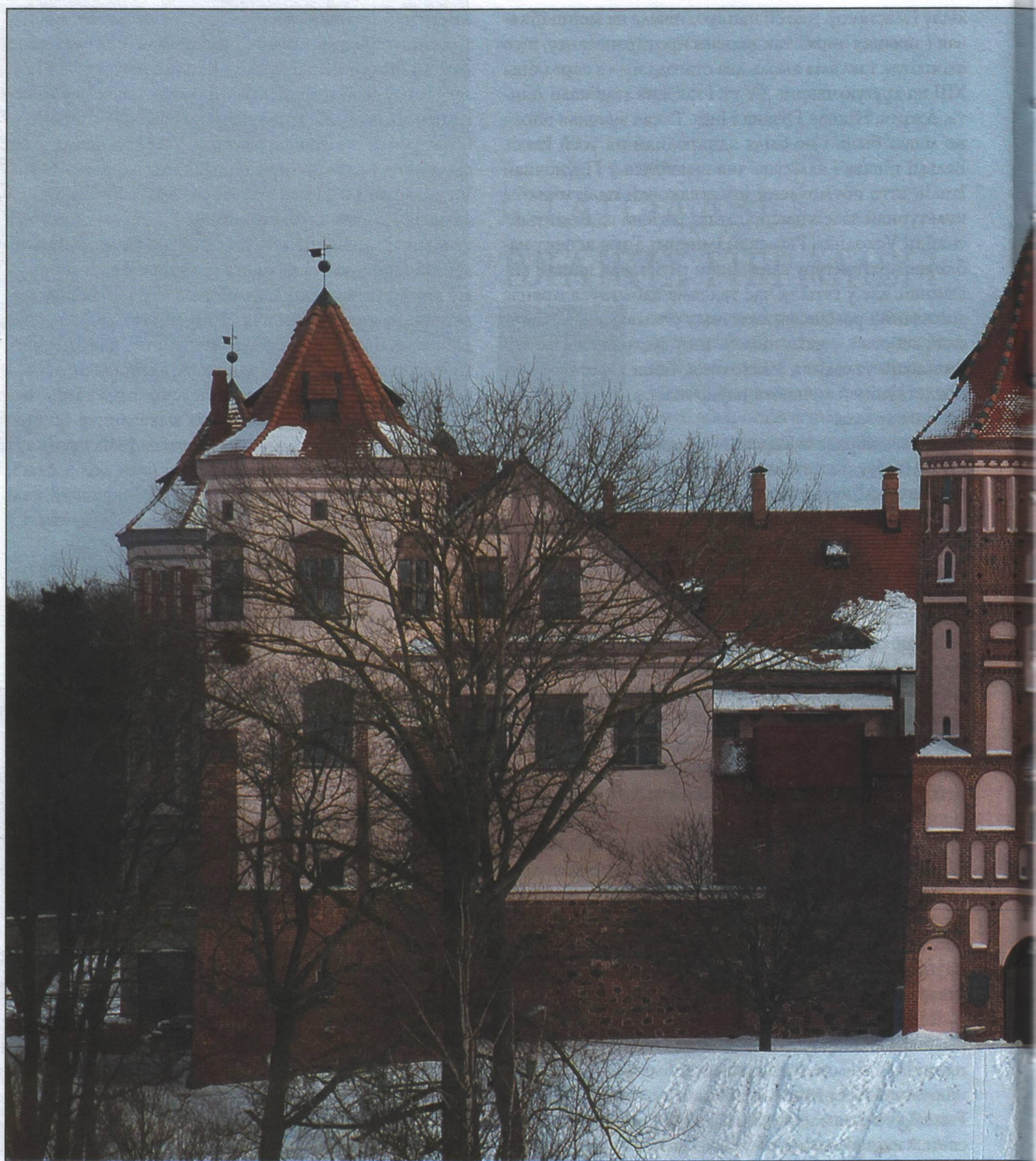
лідаў і мастакоў. Але ёй папярэднічала не менш цікавая і значная эпоха так званага протарэнесансу, што ахоплівае таксама амаль два стагоддзі — з сярэдзіны XIII па другую чвэрць XV ст. і звязана з імёнамі Дантэ, Джота, Нікола Пізана і інш. Такая значная эпоха не магла быць і не была аднароднай па ўсёй Італіі. Вельмі цікава і адметна яна выявілася ў Паўночнай Італіі, што абумоўлена шматвяковай палітычнай і культурнай залежнасцю гэтага рэгіёна ад Візантыйскай ці Усходняй Рымскай імперыі. Гэты аспект набліжае архітэктуру азначанага рэгіёна да нашай айчыннай, дзе ў гэты ж час таксама адбываўся працэс зніткавання раманска-гатычных уплываў з візантыйскай асновай, у якім нібыта зноў сустрэліся дзве антычнасці: усходняя і заходняя. Бона Сфорца была прадстаўніцай менавіта паўночнаітальянскага культурнага арэала.

Новая каралева Кароны Польскай і Вялікага княства Літоўскага прыняла надзвычай актыўны ўдзел у палітычным, эканамічным і культурным жыцці краіны, шчыра падтрымлівала тут традыцыі мецэнацтва, актыўна спрыяла ўмацаванню каралеўскай уласнасці, эканамічнымі сродкамі аказвала ціск на буйных мясцовых магнатаў. Менавіта падчас яе ўладарання ў краіне пачаўся інтэнсіўны рост населеных пунктаў, развіццё рамёстваў і гандлю, многія гарады і мястэчкі атрымалі магдэбургскае права, «лакацыйныя прывілеі». Замест горадабудаўнічай структуры ранняга сярэднявечча ў першай палове XVI ст. узнік новы тып гарадской планіроўкі. Вядомыя са старажытных часоў горадабудаўнічыя ўтварэнні (дзядзінец — замак, пасады — прадмесці) дапоўніліся новымі структурамі, звязанымі з развіццём эканомікі, грамадскіх інстытутаў, што абумовіла новую арганізацыю побытавага асяроддзя. Ядром горада альбо мястэчка становіцца гандлёвая плошча, размешчаная побач з умацаваным замкам феадала ці ўвогуле без яго. Побач з кучавой, бессістэмнай жылой забудовай актыўна фарміруецца рэгулярная лінейная планіроўка з сеткай вуліц, якія ўтвараюць кварталы.

Цікава, што ў 1518 г. да папы Льва X новай каралевай было накіравана пасольства на чале з біскупам плоцкім Эразмам Вітэліусам, які быў апекуном таленавітага ліцвіна Міколы з Гусава і ўзяў яго з сабою ў Рым. Для азнаямлення Заходняй Еўропы з духоўным светам нашай краіны яму было даручана стварыць на лацінскай мове паэтычны твор пра яе звычаі, побыт, традыцыі. Падчас працы над паэмай памёрлі папа Леў X і біскуп Вітэліус, але Мікола Гусоўскі ў 1522 г. завяршыў свой велічны твор, які атрымаў назву «Песня пра аблічча, дзікасць зубра і паляванне на яго», альбо скарочана «Песня пра зубра». У 1523 г. паэма была выдадзена ў Кракаве пры падтрымцы каралевы Боны. У прадмове да «Песні пра зубра» Міколам Гусоўскім адзначана, што каралева мусіць падтрымліваць тут традыцыі мецэнацтва: «Мне добра вядома, найсвятлейшая пані, якога вялікага шчасця ты зычыш гэтаму каралеўству і як шмат разважаеш і дбаеш аб паляпшэнні яго становішча... Калі ж ты праявіш сябе добразычлівай, схільнай да апякунства навукі і мастацтва, тады ад іх будзе і дзяржаве вялікая карысць, а высокая слава імя твайго распаўсюдзіцца такім чынам яшчэ вышэй з ухвалай тваіх выхаванцаў. Бо што можа быць больш цудоўным і вартым тваіх продкаў і тваёй найслаўнейшай з арагонскага дома сям'і, больш дасканалым з усіх формаў дабрачыннасці, калі на іх грунтоўна глядзець і ў мірны час, і ў вайну, і ў справах рэлігіі?» (78, с. 121).

У архітэктурнай форматворчасці італьянскага рэнесансу ў цэлым важнейшую ролю адыграла вяртанне да антычнай паўцыркульнай аркі ў сукупнасці з класічнай ордэрнай трактоўкай апор. Адначасова з'явіліся і іншыя элементы антычнай ордэрнай архітэктуры: пілястры, прафіляваныя карнізы і г.д. Усе гэтыя навацыі адбіліся ў мастацкім абліччы Ніжняга (Дольнага) замка ў Вільні, які адбудоўваўся пры Жыгімонце I Старым. Італьянскія дойліды прынеслі ў архітэктуру Каралеўства Польскага характэрны элемент рэнесанснай архітэктуры Італіі — атык, які на сваёй айчыне меў разнастайныя формы, часта ўвенчваўся скульптурамі, а ў палацава-замкавым дойлідстве Вялікага княства Літоўскага звычайна быў аформлены раўнамерным шэрагам плоскіх паўцыркульных арачных ніш.

У беларускім манументальным дойлідстве, як культавым, так і палацава-замкавым, на працягу ўсяго XVI і на пачатку XVII ст. меў пашырэнне характэрны архітэктурны элемент, які многія даследчыкі разглядалі як адметную рысу мясцовага рэнесансу. М. Шчакаціхін называў яго «дэкарацыйным аркавым фрызам», іншыя гісторыкі архітэктуры вызначалі як дэкаратыўна-абарончы, альбо «польскі», атык. Яго ас-



Мір. Замак Ільінічаў. Зімовы выгляд

ноўным мастацкім матывам былі плоскія нішы ў выглядзе падвойных падвесных арак, з так званымі «гіркамі», калі пяты дзвюх арак у месцы злучэння абаперты не на калонку ці пілястру, а на прафіляваную кансоль ці капітэль-«гірку».

Упершыню ў беларускім дойлідстве падвойныя падвесныя арачныя нішы адзначаны на франтоне царквы Міхаіла Архангела ў Сынковічах, але там яны ўжыты побач з плоскімі нішамі іншых тыпаў арак, у тым ліку і патройнымі. Наступны прыклад прадстаўляюць падвесныя арачныя нішы верхняга яруса паўднёва-заходняй вежы Мірскага замка. Абодва гэтыя прыклады адносяцца да першага дзесяцігоддзя XVI ст. і выглядаюць амаль як выпадковыя. Але ў канцы першай чвэрці гэтага стагоддзя яны ўжо выступаюць як асноўны архітэктурна-дэкартыўны матыў у мураванкаўскай царкве Раства Багародзіцы. Падобныя нішы прысутнічаюць і ў канструкцыі вестверка — магутнай уваходнай вежы касцёла Міхаіла Архангела ў Гнезна таксама першай чвэрці XVI ст. Апошнім па часе ў беларускім дойлідстве з'яўляецца рэнесансны атык кальвінскага збору ў Смаргоні, які ўзведзены ўжо ў пачатку XVII ст.

Плоскія арачныя нішы нельга разглядаць толькі як дэкаратыўны элемент мясцовага дойлідства готыкі і рэнесансу. Гэтая архітэктурная форма ў першую чаргу мае канструкцыйнае прызначэнне: яна надае прасторавую жорсткасць муроўцы сцен і вянчаючых мас збудаванняў і вядома яшчэ з антычнасці. Пазнейшае творчае асэнсаванне надало арачным нішам дэкаратыўную і сакральную функцыі, асабліва ў хрысціянскім дойлідстве візантыйскага арэала, дзе будаўніцтва вялося са штучнай абпаленай цэглы — плінфы. Паколькі цагляная муроўка менш трывалая за прыродны камень, яна вымагае больш масіўных канструкцый, для ўмацавання якіх служылі разгрузачныя арачныя нішы.

Паводле формы правобраз падвеснай арачнай нішы можна ўбачыць у падвойных арачных вокнах-біфорыях раманскіх і візантыйскіх храмаў, дзе, аднак, пяты злучаных арак абапіраліся на тонкую калонку з капітэллю. З другога боку, адсутнасць трывалай канструкцыйнай апоры і фіксацыя пят арак на кансолі шырока практыкаваліся ў аркатурных паясах, дзе гэты матыў паўтараецца шматразова. Звычайна аркатурныя паясы апярэзвалі алтарную частку храмаў альбо барабаны купалаў. Паводле хрысціянскай касмаграфіі, яны сімвалізавалі Райскі сад, дзе жывуць святыя. Аркатурныя матывы прысутнічаюць у сакральнай архітэктуры Візантыі, Арменіі, Італіі, Старажытнай Русі, у тым ліку і на беларускіх землях.

Аднак метрычныя шэрагі падвойных падвесных арак, арганізаваных у форме рэнесанснага атыка, назіраюцца пераважна ў айчынным абарончым дойлідстве і на абмежаваным адрэзку часу. Характэрна, што першапачаткова на плоскасці гэтых ніш звычайна размяшчаліся байніцы, пазней замураваныя. Магчыма, усё гэта накіроўвае шукаць вытокі азначанага дэкаратыўна-абарончага атыка ў Мілане, у замку, званым «Сфарцэска».

Род Сфорца валодаў кастэллю толькі 50 гадоў (да 1499 г.), але гэты час адзначаны росквітам тут рэнесанснай культуры, дзе найбольш яркімі зоркамі былі вялікія мастакі, архітэктары і інжынеры-фартыфікатары Леанарда да Вінчы і Даната Брамантэ. Велічныя крапасныя муры міланскага замка апярэзаны поясам машыкуляў і завершаны крытай баявой галерэяй, якая з боку вонкавых фасадаў аформлена мерламі — вялікімі зубцамі з раструбамі пасярэдзіне. За кожным з іх мог схавацца лучнік, арбалет якога знаходзіўся ў раструбе завяршэння. Першапачаткова канцы зубцоў мелі востравугольную форму, пазней мерлы набылі фігурныя завяршэнні ў выглядзе дзвюх разгорнутых чвэрцей круга, якія сыходзяцца пасярэдзіне. Невялікі кансольны выступ падкрэсліваў пяты падуг і разам з гэтым — самастойнасць і канструкцыйную ўстойлівасць завяршэння мерлаў.

На сваёй радзіме мерлы часцей называюць «гібелінавымі зубцамі» паводле назвы партыі, якая супрацьстаяла гвельфам у грамадзянскай вайне XII—XV стст., выкліканай барацьбой паміж Свяшчэннай Рымскай імперыяй і папствам за панаванне ў Італіі. У расійскім мастацтвазнаўстве гэты архітэктурна-фартыфікацыйны элемент больш вядомы як «ластаўчын хвост». Падобнымі зубцамі завершаны сцены маскоўскага крамля, куды гэтыя элементы ў канцы XV ст. прывёс міланскі архітэктар Філарэта, які прымаў удзел у яго будаўніцтве.

Відавочна, што мерлы ад пачатку былі створаны як фартыфікацыйны элемент, а іх мастацкая выразнасць палягала на другім плане. Для змяншэння ўздзеяння ад неспрыяльнага надвор'я, ападкаў і г.д. баявыя

галерэі з «гібелінавымі зубцамі» часам накрываліся двухсхільнымі дахамі. Са з'яўленнем агнястрэльнай зброі функцыянальная роля мерлаў значна скарацілася. У часы позняга рэнесансу, у сярэдзіне XVI ст., з прычыны больш разнастайнага, часам свецкага, выкарыстання баявых галерэй прамежкі паміж зубцамі іншы раз падлягалі зашкленню, ствараючы іх контражурнае адлюстраванне. Менавіта гэтая спецыфічная інверсія архітэктурных формаў і функцый спрыяла ўзнікненню ў другой палове XVI ст. на тэрыторыі Рэчы Паспалітай (дзе, як вядома, мерлы ў іх аўтэнтычным выглядзе не атрымалі пашырэння) характэрнага элемента мясцовага рэнесансу — дэкаратыўна-абарончага атыка.

Матыў мерлаў, аб'яднаных гарызанталямі прафіляваных карнізаў і суцэльным глухім фонам сцяны, трансфармаваўся ў рытмічны шэраг плоскіх падвесных арачных ніш — архітэктурнай формы візантыйскага паходжання, аднолькава роднаснай як манументальнаму абарончаму дойлідству Беларусі, так і протарэнесанснай архітэктуры Паўночнай Італіі. Такім чынам, генезіс дэкаратыўна-абарончага атыка даволі складаны і шматаспектны, а час і рэгіён яго распаўсюджання — ад сярэдзіны XVI да пачатку XVII ст. — абумоўлены канкрэтнымі культурна-гістарычнымі і геаграфічнымі складаючымі.

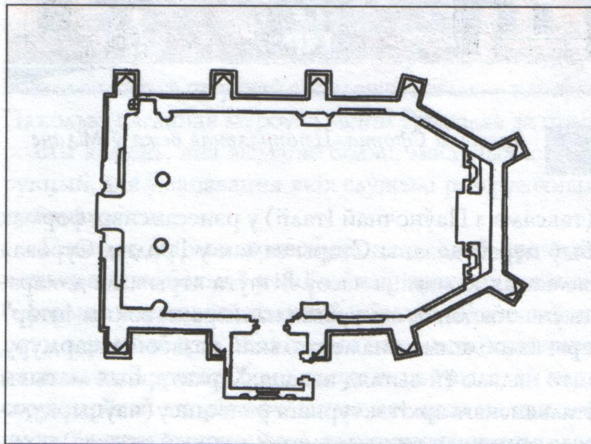
Складаная палітычна-канфесійная сітуацыя, пашырэнне рэфармацыі, феадальныя міжусобіцы ў сярэдзіне XVI ст. вымагалі ад магнатаў і шляхты ўмацоўваць свае жылыя рэзідэнцыі. Пад уплывам эстэтычнага і тэхнічнага ўздзеяння архітэктуры італьянскага Адраджэння замкавае дойлідства Беларусі паступова трансфармавалася ў палацава-замкавае. Пры будаўніцтве феадальных рэзідэнцый у другой палове XVI ст. атрымалі распаўсюджанне бастыённыя фартыфікацыйныя сістэмы стараітальянскага і новаітальянскага тыпаў, блізкія да ўзораў «ідэальных» гарадоў з тэарэтычных трактатаў італьянскага рэнесансу (Любча, Заслаўе, Ляхавічы, Стары Быхаў, Нясвіж, Слуцк). Пры гэтым фартыфікацыйныя прыстасаванні выносіліся за межы асобных будынкаў, акаляючы горад ці мястэчка ў цэлым, разам з гандлёва-рамесніцкімі пасадамі.

У 1550—1560 гг., пры Жыгімонце II Аўгусце, быў рэканструяваны ў формах рэнесансу Ніжні замак у Вільні. Услед за гэтым архітэктарам Скота з Пармы (таксама з Паўночнай Італіі) у рэнесансных формах быў перабудаваны Стары замак у Гродне. Суровая замкавая камяніца часоў Вітаўта атрымала дэкаратыўна-абарончы атык, былі пашыраны вокны, інтэр'еры аздоблены арнаментальнай разьбой з мармуру, што надало ёй выгляд палаца. Характэрныя матывы італьянскага архітэктурнага рэнесансу (паўцыркульныя ордэрныя аркады галерэй, лоджый, атыкаў) можна бачыць на старажытных ведутах многіх замкаў Беларусі.

Кастэла Сфорца. Цэнтральная вежа ў Мілане

Касцёл Міхаіла Архангела ў Гнезна. Вежа галоўнага фасада

Пачатак XVI ст. адзначаны пранікненнем мастацкіх прыёмаў італьянскага рэнесансу і ў сакральнае дойлідства Вялікага княства Літоўскага, злітаваннем іх з познегатычнымі формамі і канструкцыямі. Характэрнай асаблівасцю мясцовага дойлідства з'яўляецца той факт, што паўцыркульная арка здаўна прысутнічала тут як спадчынны элемент візантыйскай архітэктуры. Таму яе шырокае выкарыстанне ў пераходны перыяд ад готыкі да рэнесансу абумоўлена не толькі італьянскімі ўплывамі, але і традыцыямі праваслаўнага храмабудаўніцтва папярэдняга часу. Больш выразна ўплыў італьянскага архітэктурнага рэнесансу выяўлены ў паступовым і нясмелым пранікненні элементаў антычных ордэраў: прафіляваных карнізаў, ордэрных пілястраў, якія прыйшлі на змену машыкулям і контрфорсам. Яшчэ больш запаволена адбываліся змены ў архітэктоніцы храмаў.



Касцёл Міхаіла Архангела ў Гнезна. План

Магчыма, самай галоўнай сацыяльна-палітычнай і рэлігійна-ідэалагічнай з'явай для ўсёй Еўропы стала ўзнікненне на пачатку XVI ст. рэфармацыйнага руху, накіраванага супраць дагматаў каталіцкай царквы, што прывяло да амаль стогадовага перыяду міжканфесіянальных войнаў. У другой чвэрці XVI ст., адначасова з усёй Цэнтральнай Еўропай, у Вялікім княстве Літоўскім таксама атрымаў пашырэнне рэфармацыйны рух, які дасягнуў свайго апагея ў 1560-ыя гады. Ён лагічна вынікаў з тагачасных сацыяльна-палітычных абставін дзяржавы, спрыяў фарміраванню атмасферы талерантнасці ў рэлігійным жыцці грамадства, што зафіксавана юрыдычна Статутам 1588 г. Пратэстантызм меў тут шырокую сацыяльную базу ў сярэдніх і вышэйшых пластах грамадства, праводзіў актыўную адукацыйную і асветніцкую дзейнасць.

Значная колькасць буйных беларуска-літоўскіх магнацкіх родаў: Радзівілы, Сапегі, Кішкі, Глебовічы, Хадкевічы і інш., каб замацаваць ідэалагічна сваю незалежнасць як ад каталіцкай Польшчы, так і ад праваслаўнай Маскоўскай дзяржавы, сталі актыўнымі прыхільнікамі розных плыняў пратэстантызму. Найбольш пашыраным рэфармацыйным кірункам у Беларусі быў кальвінізм, у меншай ступені атрымалі пашырэнне лютэранства і антытрынітарызм (арыянства). У час росквіту рэфармацыйнага руху большасць кальвінскіх абшчын ажыццяўляла сваю дзейнасць на аснове храмаў іншых канфесій, галоўным чынам касцёлаў, перададзеных ім фундатарамі-аднавернікамі.

Мураванае каталіцкае храмабудаўніцтва ў XVI ст. было замаруджана. У правінцыі ўзведзена некалькі познегатычных касцёлаў, якія ў час рэфармацыі падпалі пад канфесійную канверсію і былі перабудаваны. Касцёл Міхаіла Архангела ў Гнезна (Ваўкавыскі р-н) адзначыў з'яўленне ў беларускім познегатычным каталіцкім храмабудаўніцтве элементаў рэнесансу. Існуюць апакрыфічныя краязнаўчыя паданні, што ён заснаваны ажно ў 1121 г. Гэтая дата пазначана таксама ў інвентары святыні XIX ст. (НБВУ. АР, ф.4,

спр. 2615), яна ж была выціснута на цагліне фасада. Аднак гэтая апакрыфіка не мае ніякіх рэальных гістарычных пацвярджэнняў і звязана з тым, што Гнезна пад Ваўкавыскам, відавочна, блытаюць з аднайменнай старадаўняй сталіцай Вялікапольшчы.

Міхайлаўскі касцёл у маёнтку Гнезна фундаваны яго ўладальнікамі Янам і Эльжбетай Шамятовічамі ў 1524 г., кансекраваны ў 1527 г. У 1555 г. маёнтак перайшоў ва ўладанне Гераніму Хадкевічу, актыўнаму прыхільніку рэфармацыйнага руху, які пераўтварыў касцёл у кальвінскі збор, якім ён і заставаўся амаль цэлае стагоддзе, да 1643 г., калі зноў быў вернуты каталікам. Касцёл быў змураваны ў архітэктурна-канструкцыйных формах цэнтральнаеўрапейскай готыкі, пратэстанты надалі яму рысы мясцовага рэнесансу, характэрныя для іх канфесіі. Гэтыя гістарычныя падзеі і архітэктурна-будаўнічыя працэсы з цягам часу зліліся ў адно мастацкае цэлае, дапоўненае пазнейшымі перабудовамі, у выніку чаго вельмі складана выявіць аўтэнтыку помніка. Гэтаму дапамагаюць гістарычныя крыніцы, архітэктурная археалогія і архітэктурна-мастацтвазнаўчы аналіз.

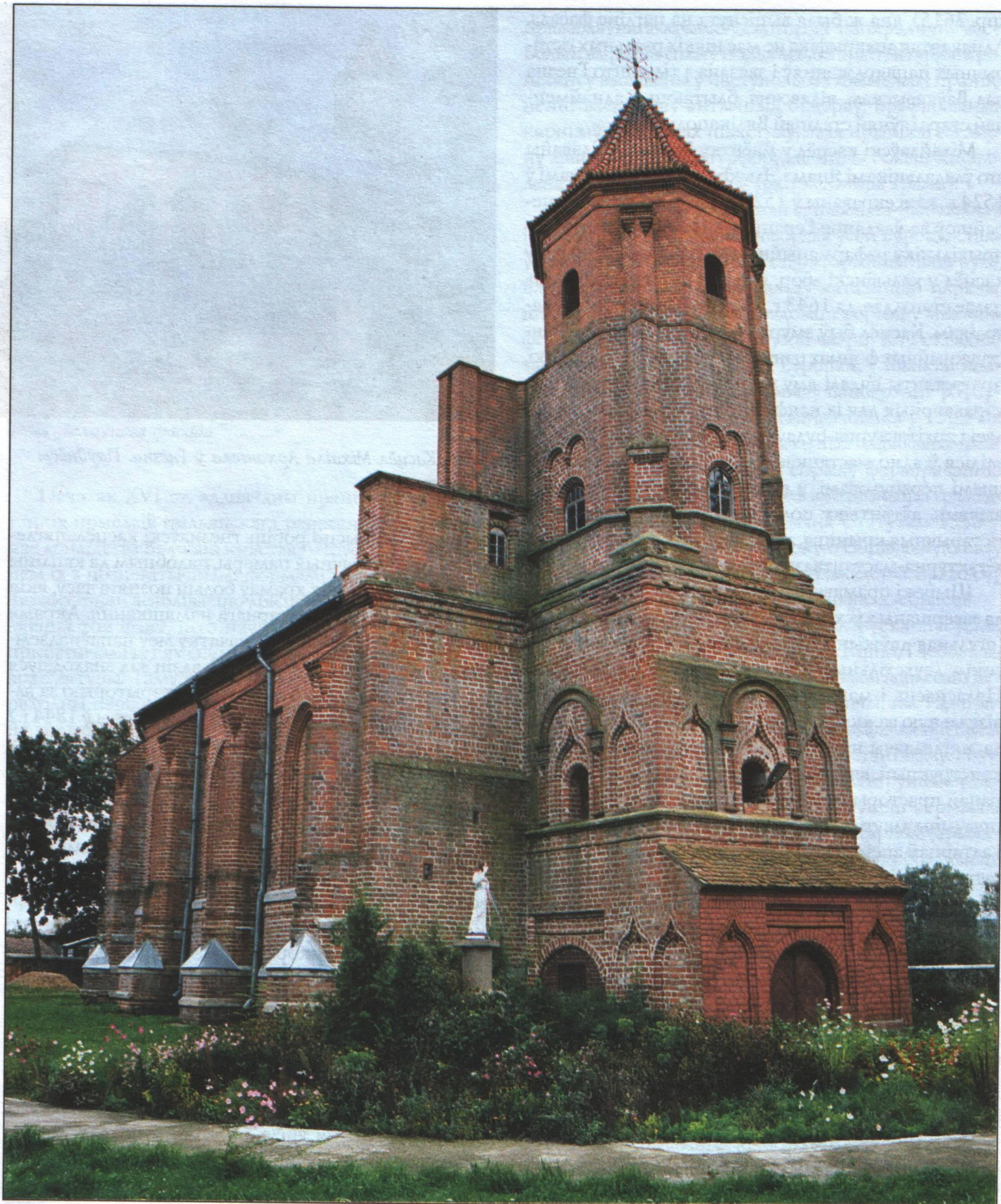
Касцёл Міхаіла Архангела ў Гнезна. Паўднёвы фасад

Шырокі прамавугольны неф гнезнаўскага касцёла завершаны з усходу трохграннай алтарнай часткай (агульная даўжыня 21,45 м). Будынак накрыты высокім двухсхільным дахам з вальмамі над алтаром. Цэласнасць і маналітнасць асноўнага аб'ёму надае візуальную важкасць і прысадзістасць абліччу касцёла, нягледзячы на лёгкасць і дасканаласць гатычных канструкцый, вялікі пралёт нефа і адкрытасць унутранай прасторы. У першую чаргу гэта адбываецца з прычыны адсутнасці тут перападу вышынь дахаў нефа і алтарнай апсіды, што характэрна для больш ранніх гатычных касцёлаў. Толькі велічная шмат'ярусная вежа-вестверк на галоўным фасадзе надае дынаміку і ўзнёсласць агульнай кампазіцыі святыні.

Простая і лаканічная, на першы погляд, архітэктоніка касцёла ў сапраўднасці ўтрымлівае ў сабе шмат загадак. Першая з іх — адсутнасць у ім апсіды прэсбітэрыя. Каноны каталіцкай канфесіі выпрацавалі тып храма з адной вялікай апсідай прэсбітэрыя, абапал вімы якога размяшчаліся неабходныя для літургічнага рытуалу дапаможныя памяшканні — сакрысціі (ці хаця б адна з іх). Усе разгледжаныя вышэй больш раннія гатычныя касцёлы мелі па адной сакрысціі з паўночнага боку. Адсутнасць апсіды прэсбітэрыя і сакрысціі робіць гнезнаўскі касцёл, нягледзячы на яго значныя памеры, падобным да капліцы ці да пратэстанцкіх храмаў больш позняга часу, якія не мелі вылучанага алтарнага памяшкання. Акрамя таго, гнезнаўскі касцёл ад пачатку меў напаўпадземную крыпту з двума ўваходамі: адзін з іх знаходзіўся ў цэнтры храма, другі выходзіў на тэрыторыю за алтарнай сцяной (гэты выхад быў замураваны ў 1844 г.).

Шырыня будынка гнезнаўскага касцёла звонку 13,65 м, унутры — 12 м, таўшчыня сцен у розных месцах 0,8—1,0 м. Відавочна, што пры даволі вялікім пралёце ўнутранай прасторы, сцены па-гатычнаму тонкія. Яны ўмацаваны контрфорсамі, а таксама прамавугольнымі нішамі, зробленымі роўнай вышыні з вокнамі, і такім чынам не толькі дэкаратыўна афармляюць прасценкі, але і надаюць сценам унутраную канструкцыйную жорсткасць, прарэзаны вялікімі перспектыўнымі стральчатымі арачнымі праёмамі вокнаў.

Сцены змураваны з цэглы-пальчаткі ў гатычнай тэхніцы на вапнава-пясчанай рошчыне з падрэзанымі швамі, якія ў профілі маюць гранёную форму. Заслугоўвае ўвагі адмысловая структура ступеньчатых контрфорсаў, якія ўнізе, на ўзроўні цокаля, маюць прамавугольнае сячэнне, вышэй набываюць гранёную форму і паступова змяншаюцца, становяцца больш



Касцёл Міхаіла Архангела ў Гнезна. Агульны выгляд з боку галоўнага фасада

вытанчанымі, а ўверсе завяршаюцца кансольна-ступеньчатымі тромпамі са схіламі для вадасцёку — спецыфічная форма гатычнага гаргуйля. Падобная будова контрфорсаў не трапляецца больш ні ў адным помніку беларускай готыкі. Ступеньчатыя тромпы, стральчатыя арачныя праёмы вокнаў і ўваходных парталаў, разгрузачныя плоскія нішы і іншыя канструкцыйна-дэкаратыўныя элементы гнезнаўскага касцёла выкананы з фасоннай цэглы. Увогуле прафіляваныя стральчатыя, ступеньчатыя і гранёныя формы з'яўляюцца асноўнымі дэкаратыўнымі матывамі, якія ствараюць адметнае мастацкае аблічча гэтага цікавага помніка беларускай готыкі.

Паводле інвентару 1679 г., гнезнаўскі касцёл меў пяць вокнаў, два ўваходы, гонтавы дах, быў перакрыты плоскай драўлянай столлю. Вялікія вокны ў выглядзе стральчатых арак маюць перспектыўна-ступеньчатыя абрамленні. Бакавыя паўднёвы і паўночны фасады вырашаны неідэнтычна. Першапачаткова тры акна знаходзіліся на паўднёвым фасадзе і два — на гранях алтарнай часткі. Вокны на паўночным фасадзе спачатку адсутнічалі, але звонку іх візуальна замяшчалі адпаведныя вокнам плоскія арачныя нішы ў перспектыўна-стральчатым абрамленні. Падобная ніша знаходзіцца і на тарцовай алтарнай сцяне. Як ужо адзначалася, суцэльны глухі паўночны фасад быў традыцыйным для мясцовай касцельнай готыкі, што рабілася з мэтай большай ваеннай бяспекі і змяншэння страт цяпла ад аэрацыі. У выніку пазнейшых перабудоў размяшчэнне вокнаў у гнезнаўскім касцёле было зменена. Акно на паўночным фасадзе відавочна расчышчана пазней.

Галоўны ўваход зроблены праз вежу па восі сіметрыі храма, дадатковы — у сярэднім прасценку паўднёвага фасада. Па дэкаратыўнай аздобе ён быў багацейшы за галоўны, паколькі выходзіў адразу на вонкавы фасад, але ў 1787 г. да яго прыбудавалі прытвор, над якім зрабілі характэрнае для таго часу круглае акно-люнету. Калі ў 1839 г. касцёл моцна пацярпеў ад пажару, прытвор разабралі, ён адсутнічае на малюнку Напалеона Орды 1860-ых гг. У 1876 г. на тым жа месцы зноў прыбудавалі прытвор, архітэктура якога мела элементы псеўдарускага стылю. У 1931—1932 гг. падчас рэстаўрацыі святыні прытвор перабудаваны паводле праекта архітэктара Т. Плюцыньскага, і такім ён ацалеў да нашага часу.

Касцёл Міхаіла Архангела ў Гнезна. Інтэр'ер

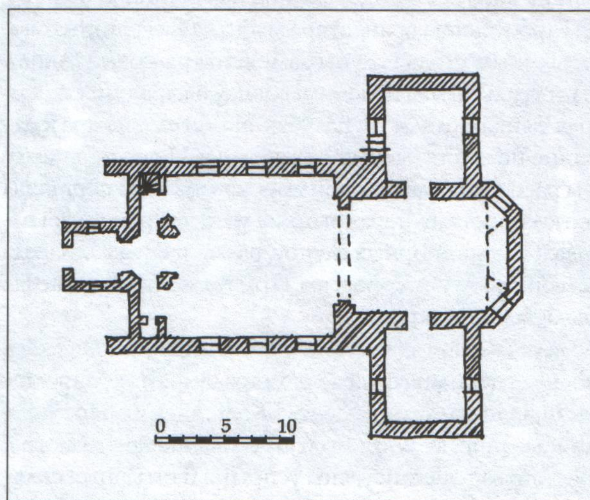
Спрэчным з'яўляецца аўтэнтычны характар перакрыцця ўнутранай прасторы гнезнаўскага касцёла. Паводле азначанага інвентару XVII ст., складзенага ў хуткім часе пасля вяртання святыні каталікам, храм на той час быў перакрыты плоскай драўлянай столлю, якую падтрымлівалі 12 драўляных слупоў. У пачатку XVIII ст. моцна разбураны падчас Паўночнай вайны касцёл быў адбудаваны намаганнямі ксяндза С. Гарбоўскага і арандатара маёнтка Я. Трапіньскага, пры гэтым столь і слупы заменены на новыя. Аднак над стральчатымі праёмамі вокнаў назіраюцца зацёртыя тынкам сляды распалубак, якія сведчаць пра існаванне некалі гатычных скляпенняў. Невялікія памеры распалубак дазваляюць меркаваць, што першапачаткова сістэму перакрыццяў у інтэр'еры падтрымлівалі шэсць апорных слупоў, размешчаных адпаведна вонкавым контрфорсам. Пры гэтым бакавыя нефы былі даволі вузкія.

Хутчэй за ўсё, сістэма скляпенняў гнезнаўскага касцёла першапачаткова паўтарала архітэктоніку гатычнага ішкалдскага касцёла. Калі святыня перайшла да кальвіністаў, якія былі прыхільнікамі ідэалогіі і мастацтва рэнесансу, яны ўспрынялі гатычныя скляпенні як архаіку і каталіцкую спадчыну, таму і замянілі сістэму перакрыццяў, знішчылі гатычныя апоры, каб раскрыць унутраную прастору. Аднак архі-

Касцёл св. Мікалая ў Геранёнах. Агульны выгляд з боку алтара

тэктанічная ўзаемная абумоўленасць сістэмы апор і перакрыццяў сведчыць, што даволі тонкія сцены храма не маглі несці адно вялікае мураванае рэнесанснае цыліндрычнае скляпенне пралётам 12 м. У выніку старадаўнія гатычныя скляпенні проста замянялі на драўляную бэлечную столь, якую дадаткова падтрымлівалі драўляныя слупы.

Уласную канструкцыйную жорсткасць вонкавых сцен унутры ўмацавалі ўвядзеннем сіметрычных паўцыркульных разгрузачных арак на гранях алтарнай часткі і суседніх з імі пралётах. Характэрна, што вось



Касцёл св. Мікалая ў Геранёнах. План

унутранай рэнесанснай арачнай нішы на паўночнай сцяне не супала з воссю вонкавай стральчатай гатычнай нішы, у якой пазней прарабілі акно, што сведчыць пра розначасовасць іх стварэння.

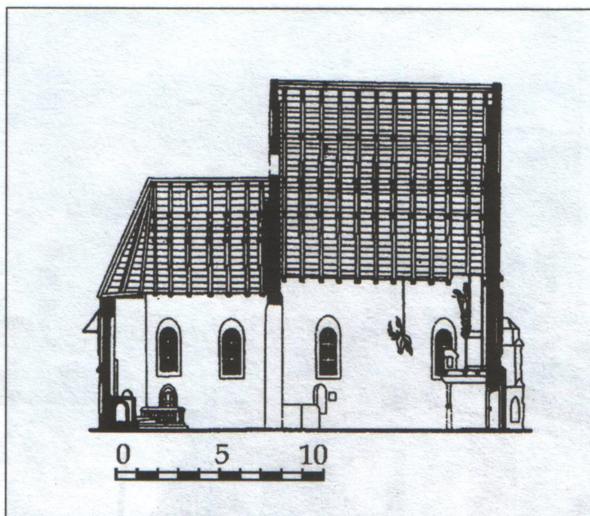
Шмат пытанняў ставіць таксама гісторыя будаўніцтва шматъяруснай уваходнай вежы-вестверка гнезнаўскага касцёла. Яна далучана да галоўнага фасада без перавязкі муроўкі, што сведчыць пра тое, што вежа ўзведзена пазней за асноўны аб'ём, але ў хуткім часе пасля яго, таму што іх аб'ядноўвае агульная гатычная будаўнічая тэхніка. Вежу звычайна ставілі пасля асадкі асноўнага аб'ёму, каб не было дэфармацый і абвалаў. Ніжні чацверык вежы прарэзаны з трох бакоў магутнымі аркамі, якія ўспрымаюць увесь цяжар верхніх ярусаў. Распор бакавых арак часткова перадаецца на сцяну галоўнага фасада, якая ў гэтых месцах адпаведна ўмацавана разгрузачнымі аркамі. Ва ўзаемазвязанай сістэме пагашэння распора арак адчуваецца высокі прафесіяналізм мясцовых майстроўбудаўнікоў. Вуглавыя часткі двух ніжніх ярусаў вежы дадаткова ўмацоўваюць і ўпрыгожваюць плоскія разгрузачныя арачныя нішы кілепадобнай формы, якія генетычна паходзяць з усходневізантыйскіх рэгіёнаў, дакладней, з Малой Азіі.

На верхнім ярусе вежы, які захаваўся аўтэнтычным толькі на палову вышыні, таксама зроблены плоскія разгрузачныя нішы, але ў выглядзе падвесных арак, характэрных для помнікаў беларускай готыкі і рэнесансу. У інвентары 1830 г. пазначана вышыня вежы — 31 м (49 локцяў), пасля пажару 1839 г. яе вышыня была ўсяго 20 м. На малюнку Н. Орды вежа прадстаўлена адноўленай на ўсю вышыню і накрытай невысокім шатровым дахам з дробнымі вальмамі над раскрапаванымі вуглавымі гранямі. Іначай выглядае на малюнку і франтон даху асноўнага аб'ёму. Пасля рэстаўрацыі 1930-ых гг. тарэц даху на галоўным фасадзе закрывае масіўны двухъярусны ступеньчаты атык, вуглавыя раскрапоўкі верхняга яруса вежы трактаваны як контрфорсы з кансольна-ступеньчатымі тромпамі. Два ніжнія ярусы вежы перакрыты цыліндрычнымі скляпеннямі, паверхі трэцяга яруса падзелены драўлянымі насцiламі. Літаральна кожная частка архітэктурна-мастацкай кампазіцыі касцёла Міхаіла Архангела ў Гнезна ставіць пытанні гісторыкам і мастацтвазнаўцам, патрабуе расшыфроўкі.

Касцёл св. Мікалая ў Геранёнах. Агульны выгляд з боку агульнага фасада

Яшчэ ў большай ступені свой аўтэнтычны выгляд страціў Мікалаеўскі касцёл у вёсцы Геранёны (Іўеўскі р-н), змураваны пасля 1529 г. пры старажытным замку па фундацыі яго ўладальніка ваяводы віленскага Альбрэхта Гаштольда. Прамавугольны ў плане храм з выцягнутай пяціграннай апсідай прэсбітэрыя (амаль прамавугольнай са зрэзанымі вугламі) па прапорцыях планавай схемы нагадвае папярэднія гатычныя помнікі. Як паказалі археалагічныя раскопкі, будынак пастаўлены на падмурку з бутавых камянёў магутнасцю каля 2 м. Сцяна галоўнага фасада ўмацавана па вуглах моцна выступаючымі контрфорсамі, якія зроблены ў адну лінію з бакавымі фасадамі (у XVIII ст. аформлены як ордэрныя анты). Перпендыкулярныя да іх контрфорсы на бакавых фасадах пазней счасаны. Адносна тонкія сцены збудавання абумовілі замену ў ім мураваных скляпенняў драўляным корабавым скляпеннем. Па сваёй аўтэнтычнай архітэктоніцы, фармату цэглы і гатычнай тэхніцы муроўкі гераёнскі касцёл паўтарае рэгіянальна блізкі да яго больш ранні Петрапаўлаўскі касцёл у Іўі.

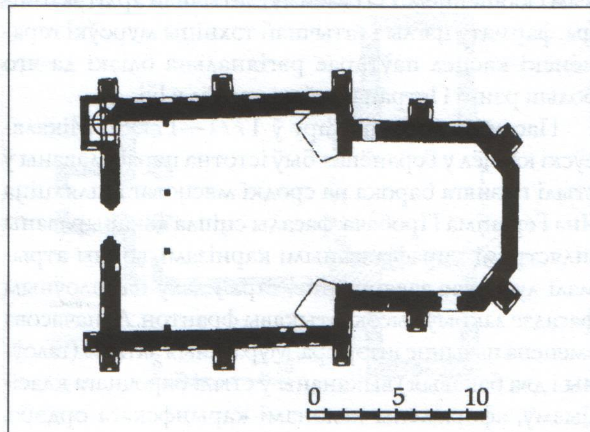
Пасля моцнага пажару ў 1771—1779 г. Мікалаеўскі касцёл у Геранёнах быў істотна перабудаваны ў стылі позняга барока на сродкі мясцовага шляхціца Яна Гераніма Пробача: фасады сціпла дэкарыраваны пілястрамі і прафіляванымі карнізамі, вокны атрымалі лучковае завяршэнне, тарэц даху на галоўным фасадзе закрыў высокі атыкавы франтон. Адначасова зменена начынне інтэр'ера. Мураваныя алтары (галоўны і два бакавыя) выкананы ў стылі барочнага класіцызму, аформлены калонамі карынфскага ордэра, драўлянай паліхромнай скульптурай і жывапісам. У 1859 г. прыбудаваны сіметрычныя сакрысціі, у 1883 г. — уваходны прытвор. У гатычнай сакрысціі



Касцёл Яна Хрысціцеля ў Сапежышках. Падоўжны разрэз

былі мураваныя скляпенні, у пазнейшых прыбудовах зроблены драўляныя столі і падлогі. У 1828—1929 гг. праводзілася рэстаўрацыя касцёла як помніка барока. У 1934 г. мастаком К.Чарнецкім выканана сюжэтная і арнаментальная размалёўка інтэр'ера.

Спалучэнне рэнесансных рысаў з познегатычнымі элементамі выразна назіраецца ў архітэктуры касцёла Яна Хрысціцеля ў Сапежышках, што пад Коўна (сучасная Літва). Храм пабудаваны на беразе Нёмана



Касцёл Яна Хрысціцеля ў Сапежышках (Запішкіс, Літва). План (паводле А. Янкявічэне)

па фундацыі ўладальніка маёнтка вялікага канцлера літоўскага Льва Сапегі ў 1578 г. У пачатку XVII ст. з паўночнага боку да касцёла прыбудавана сакрысція, якая зараз не існуе. Будынак касцёла часткова перабудаваны ў XVIII ст., пры гэтым набыў рысы барока, некалькі разоў рэмантаваны ў XIX ст., у 1923 і 1955 гг. рэстаўрыраваны.

Архітэктанічна касцёл у Сапежышках уяўляе невялікі бязвежавы залавы храм з адной пяціграннай апсідай прэсбітэрыя. У плане блізкі да квадрата (11,6 х 10,2 м) асноўны аб'ём і даволі значных памераў апсіда пастаўлены адзін да аднаго не пад прамым вуглом, што сведчыць пра пэўную прафесійную недасканаласць будаўнікоў. Гэта не шкодзіць, аднак, мастацкай выразнасці архітэктуры помніка. Будынак змураваны з вялікапамернай цэглы ў тэхніцы гатычнай муроўкі, якая не зусім дасканалая і рэгулярная, што надае ёй асаблівую маляўнічасць. Асноўны аб'ём накрыты надзвычай высокім клінаватым дахам з мураванымі франтонамі на тарцах. Вальмавы дах над больш нізкай апсідай мае аналагічны вугал схілаў, што надае агульнай кампазіцыі дынаміку, нават пры адсутнасці вежы-вестверка. Высокі цокаль аздабляе рытмічны шэраг плоскіх стральчатых ніш, якія выконваюць адразу некалькі функцый: канструкцыйную (разгрузачную), дэкаратыўную (тут адыгрываюць ролю рытм і колеравы кантраст паміж чырвонай адкрытай муроўкай і атынкаванымі нішамі) і сакральна-сімвалічную (імітуюць дрэвы райскага саду).

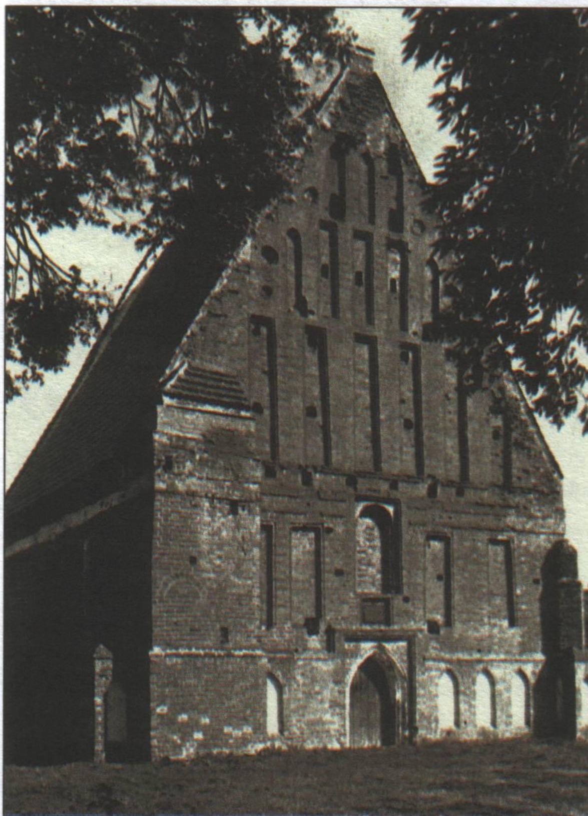
Сцены і вуглы будынка ўмацаваны перпендыкулярна пастаўленымі трох'яруснымі ступеньчатымі контрфорсамі з вальмавымі дашкамі для вадасцёку (у сярэдзіне бакавых фасадаў яны пазней счасаныя). У алтарнай частцы контрфорсы пастаўлены не па вуглах, як звычайна, а пасярэдзіне скошаных граней, што адлюстроўвае эмпірычныя пошукі новых канструкцыйных рашэнняў. Ніжні ярус контрфорсаў, які адпавядае цокалю, мае прамавугольнае сячэнне і аздоблены такімі ж плоскімі стральчатымі нішамі. Два верхнія ярусы змяншаюцца па памерах і маюць гранёную форму. Прасценкі паміж контрфорсамі пасярэдзіне прарэзаны вялікімі паўцыркульнымі арачнымі вокнамі ў прамавугольным абрамленні, а па баках аздоблены роўнымі з імі па вышыні выцягнутымі стральчатымі арачнымі нішамі. Раўнамерны рытм арачных ніш, агульныя гарызантальныя цягі карніза

і цокаля выяўляюць рэнесансныя павевы ў архітэктуры збудавання.

Своеасаблівыя суадносіны цокаля, вышыні сцен і даху сапежышкаўскага касцёла надаюць яго галоўнаму фасаду незвычайную будову. Ён завершаны вялізным трохвугольным франтонам з трыма ярусамі пагатычнаму выцягнутымі ўверх прамвугольных ніш і поясам машыкуляў унізе. Вышыня ніш паступова змяншаецца ўгору, ствараючы дынамічны вертыкальны рытм. Ніжняя частка фасада таксама падзелена гарызантальнымі цягамі на два ярусы, аздобленыя стральчатымі і прамавугольнымі нішамі, у выніку чаго ствараецца суцэльна дэкарыраваная паверхня. Вось сіметрыі галоўнага фасада падкрэслена стральчатым парталам увахода ў прамавугольным абрамленні, над ім месціцца вялікае паўцыркульнае арачнае акно, заглыбленае ў прамавугольнай нішы. Дынаміцы гатычных стральчатых арак, якія аблямоўваюць цокаль будынка, у працэсе будаўніцтва нібыта супрацьпастаўлена статыка размешчаных вышэй прамавугольных і паўцыркульных рэнесансных ніш. З паўночнага боку галоўны фасад замест контрфорса ўмацоўвае магутны пілон, у якім укампанаваны вітыя ўсходы ў паддашак будынка, што надае структуры фасада асіметрыю і натуральнасць, уласцівыя мясцовай готыцы.

Унутры сапежышкаўскі касцёл першапачаткова, верагодна, быў перакрыты рэнесансным цыліндрычным скляпеннем, што дазваляў невялікі пралёт нефа і магутнасць нясучых канструкцый. Малітоўная зала злучана з апсідай вялікай паўцыркульнай аркай. Пасля рэстаўрацыі інтэр'ер перакрыты плоскай бэлечнай драўлянай столлю. Унутры сцены першапачаткова былі аздоблены фрэскавым жывапісам. Сапежышкаўскі касцёл, магчыма, быў апошнім па часе сакральным збудаваннем з перавагай гатычнай стылістыкі.

Нягледзячы на невялікую колькасць помнікаў каталіцкага храмабудаўніцтва дзвюх сярэдніх чвэрцяў XVI ст. і іх значныя перабудовы ў пазнейшы час, можна адзначыць пэўныя агульныя рысы ў рэлігійнай гісторыі і архітэктоніцы познегатычных касцёлаў Беларусі. З прычыны папулярнасці ў тагачасным грамадстве ідэй рэфармацыі многія мураваныя гатычныя каталіцкія храмы Беларусі ў сярэдзіне ці другой палове XVI ст. былі перададзены пратэстантам, якія мадэрнізавалі іх адпаведна сваім канфесійным канонам, зыходзячы з тэндэнцыі да секулярызацыі храмабудаўніцтва. На характары перабудоў адбілася станаўленне рэнесанснага светапогляду і адпаведных архітэктурна-мастацкіх прыёмаў. Узаемазвязаная гатычная сістэма апор і скляпенняў успрымалася як архаіка і спадчына каталіцызму. Таму яна мэтанакіравана знішчалася і замянялася элементамі рэнесанснай архітэктуры. Аднак пазбаўленыя контрфорсаў і ўнутраных апор гатычныя збудаванні страчвалі канструкцыйную жорсткасць і не маглі несці важкае суцэльнае рэнесанснае скляпенне вялікага пралёта, у выніку чаго большасць з іх засталіся ў далейшым з драўлянымі бэлечнымі перакрыццямі. У той жа час амаль не ўжываліся цэнтрычныя купальныя кампазіцыі, характэрныя для італьянскага, а таксама польскага рэнесансу. Але ў сацыяльна-палітычным і культурным жыцці грамадства наступалі новыя часы.



Касцёл Яна Хрысціцеля ў Сапежышках. Галоўны фасад

МАСТАЦТВА ПАВІННА ПЕРАКОНВАЦЬ

ліпеня 1569 г. у Любліне быў падпісаны міжнародны прававы акт, які аб'яднаў Вялікае княства Літоўскае і Карону Польскую ў федэратыўную дзяржаву Рэч Паспалітую. Яго ініцыраваў кароль польскі і вялікі князь літоўскі Жыгімонт II Аўгуст, апошні з мужчынскай лініі дынастыі Ягелонаў. Актам Люблінскай уніі абвяшчалася аб'яднанне дзяржаў на аснове роўнасці, захавання суверэнітэту прававой, судовай, фінансавай сістэм і захавання сваёй дзяржаўнай мовы. Гэты палітычны саюз меў шматлікія сацыяльна-палітычныя мэты.

Змены ў структуры дзяржаўнасці мусілі асабліва выразна адбіцца ў рэлігійным жыцці нашай краіны. У Польшчы каталіцызм па-ранейшаму заставаўся монарэлігіяй. У Вялікім княстве Літоўскім на той час мелі пашырэнне тры хрысціянскія канфесіі: праваслаўе, каталіцызм і пратэстантызм, а пасля заключэння ў 1596 г. царкоўнай Брэсцкай уніі яшчэ і грэка-каталіцкая уніяцкая царква. Падобнай рэлігійнай сітуацыі не было ні ў адной іншай еўрапейскай дзяржаве. Да таго ж на тэрыторыі Рэчы Паспалітай месцілася палова яўрэйскага насельніцтва ўсёй Еўропы, адначасова суіснавалі развітыя татарскія і караімскія дыяспары. Пры падтрымцы дзяржаўнай улады каталіцкая царква распачала актыўную барацьбу за рэлігійна-палітычнае лідэрства ў грамадстве.

Для барацьбы з шматлікімі пратэстанцкімі ерасямі ў 1534 г. у Рыме быў створаны новы каталіцкі манаскі ордэн езуітаў (зацверджаны Ватыканам у 1540 г.), які карыстаўся для сваіх мэт вялікім арсеналам сродкаў, важнейшым з якіх было сакральнае мастацтва. Ён стаў сцяганосцам новага архітэктурна-ма-

стацкага стылю, што атрымаў у далейшым мастацтвазнаўчую назву «барока», што азначае мудрагелісты, незвычайны. Розніца паміж архітэктурай рэнесансу і барока палягала перш за ўсё ў духоўна-рэлігійнай сферы. Хаця абодва гэтыя стылі карысталіся агульнымі пластычнымі сродкамі класічнага архітэктурнага ордэра, для іх уласцівы істотныя адрозненні ў інтэрпрэтацыі канфесійных ідэй, якія асабліва заўважны ў гістарычнай рэтраспектыве. Нягледзячы на дакладна акрэсленую контррэфармацыйную праграму, у рэчаіснасці пераход ад рэнесансу да барока адбываўся ў сакральным дойлідстве няпроста і вельмі павольна.

Цікавую старонку ў эвалюцыі манументальнага сакральнага дойлідства Беларусі напрыканцы стагоддзя вялікіх перамен, складаны працэс фармаўтварэння, пошукі новай архітэктурна-мастацкай стылістыкі адлюстроўвае каштоўнейшы графічны дакумент — архіўны альбом чарцяжоў канца XVI ст., знойдзены ў рукапісным аддзеле Цэнтральнай навуковай бібліятэкі НАН Украіны ў г. Кіеве гісторыкам Г.Галенчанка, атрыбутаваны як «альбом Бернардоні», прыдворнага архітэктара князёў Радзівілаў, запрошанага ў Нясвіж з Італіі. Гэты збор графічных матэрыялаў даволі неаднародны, але яго аўтарскую прыналежнасць вызначыла наяўнасць у альбоме праектных чарцяжоў езуіцкага касцёла Божага Цела ў Нясвіжы, выкананых Д.М. Бернардоні ў 1576 г.

Італьянскі дойлід Джавані Марыя Бернардоні быў мастаком пераломнай эпохі. Як манах-езуіт, ён стаў носьбітам новай мастацкай канцэпцыі барока, але пры гэтым заставаўся чалавекам эпохі Адраджэння, з якой узрасла яго творчасць. Таму так неадназначна трактуюцца створаныя ім архітэктурныя формы беларускіх храмаў, тым больш у краіне вельмі далёкай ад яго радзімы і па кліматычных умовах, і па будаўнічых матэрыялах, і па архітэктурных традыцыях. Тым не менш менавіта гэты дойлід стварыў на нашых землях першы твор архітэктуры барока ў Цэнтральна-Усходняй Еўропе, распачаў самастойны творчы працэс фарміравання беларускага барока, якое стала высокім дасягненнем і гонарам айчыннай архітэктуры. Гэта быў пераломны момант у развіцці манументальнага дойлідства ўсёй Рэчы Паспалітай і нават больш шырокага арэала.

Але свядома пакінем гэтую грандыёзную падзею ў баку, тым больш, што неаднойчы ў розных выданнях падкрэслівалі значнасць і знакавасць касцёла Божага Цела ў Нясвіжы ў гісторыі еўрапейскай архітэктуры. Зараз мы накіроўваемся па лесвіцы гісторыі культуры не ў тым напрамку, што вядзе наперад, а ва ўмоўна-рэтраспектыўным, і фіксуем пры гэтым рудыменты папярэдніх мясцовых архітэктурных традыцый, ацалеўшыя праявы самабытнай готыкі і рэнесансу пад пышным покрывам пазнейшага квітнеючага барока.

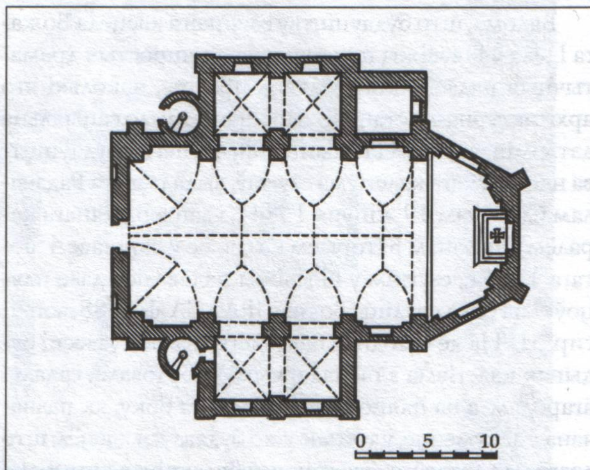
Касцёл Божага Цела ў Нясвіжы. Агульны выгляд

Вядома, што будаўніцтву езуіцкага касцёла Божага Цела ў Нясвіжы папярэднічалі няпростыя драматычныя падзеі, якія сведчаць пра тое, наколькі яго архітэктурна-мастацкае вырашэнне было сацыяльна дэтэрмінаваным. На падставе фундуша на будаўніцтва нясвіжскага калегіума езуітаў, выдадзенага Радзівілам Сіроткам 19 жніўня 1584 г. і зацверджанага каралём Стэфанам Баторыем на сейме ў Варшаве 4 лютага 1584 г., езуітам у Нясвіжы надаваліся дзве пляцоўкі па баках вуліцы Воднай [РДАСА, ф. 2188, воп. 1, спр. 51]. На яе ўсходнім баку меркавалася ўзвесці будынак калегіума з гаспадарчымі пабудовамі, садам і агародам, а на пляцоўцы з заходняга боку, як пазначана ў дакуменце, у той час ужо будаваўся касцёл, што дазволіла датаваць пачатак яго будаўніцтва прыблізна 1582—1584 гг. Вядомы польскі даследчык будаўнічай дзейнасці езуітаў у Рэчы Паспалітай Е. Пашэн-

да на падставе шматлікіх матэрыялаў з архіваў Ватыкана ўдакладніў, што ў гэты час на месцы існуючага касцёла будаваўся першы мураваны каталіцкі храм у горадзе, які спачатку быў парафіяльным, а ўжо пазней перададзены езуітам.

У перапісцы рэгіянальнага кіраўніка ордэна І. П. Кампана, князя М. К. Радзівіла і біскупа віленскага Юрыя Радзівіла выказвалася агульная незадаволенасць аблічам і памерамі збудавання. У выніку ў 1586 г., пасля двухгадовага абмеркавання толькі што ўзведзеныя «свежыя» муры касцёла былі разабраны. Гэты факт у гістарычнай рэтраспектыве цяжка вытлумачыць з эканамічнага пункту гледжання, але вось з ідэалагічнага — ён мае даволі грунтоўнае абаснаванне, у чым дапамагае чарцёж з «Альбома Бернардоні» [ЦНБ НАН Украіны. АР, 721(589) С, арк.19-а], дзе пад гербам Радзівілаў прадстаўлены план культавага будынка з надпісам, што гэта «першы касцёл нясвіжскі, зламаны за Юрага, заложаны ў року 1581». Тут удакладняецца дата закладкі касцёла — не 1582 г., калі ў Нясвіж прыбылі езуіты, а на год раней, і падкрэсліваецца, што галоўным ініцыятарам разбурэння храма быў сам кардынал Юры Радзівіл, адна з вышэйшых асоб каталіцкага кліра, больш таго прэтэндэнт на папскі прастол, што мела істотнае значэнне.

Архітэктурна-мастацтвазнаўчы аналіз чарцяжа плана першага нясвіжскага касцёла пераконвае, што не толькі памеры збудавання і якасць будаўніцтва



Першы фарны касцёл у Нясвіжы. План (паводле альбома Д. М. Бернардоні)

былі прычынай яго знішчэння. Тут упершыню ў гісторыі беларускага дойлідства стала відавочным прынцыповае разыходжанне ў семантыцы архітэктонікі хрысціянскага храма каталіцкай і праваслаўнай канфесій і ідэалагічным сутыкненнем паміж імі. Прадстаўлены на чарцяжы храм у плане меў форму роўнаканцовага грэчаскага крыжа, але яго агульная архітэктоніка была цалкам адметнай ад праваслаўнага крыжова-купальнага храма. Унутраныя вуглы паміж рамёнамі крыжа з боку ўвахода фланкавалі круглыя абарончыя вежачкі, уласцівыя беларускай готыцы.

Як пазначана на плане лёгкім пункцірам, унутраная прастора крыжовай кампазіцыі па восі ўсход—захад была трактавана як адзіная выцягнутая прамавугольная зала, перакрытая цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі, характэрным для мясцовага храмабудаўніцтва папярэдняга часу. З усходу «першы касцёл нясвіжскі» завяршаўся не апсідай прэсбітэрыя, а трохграннай алтарнай сцяной, умацаванай контрфорсамі, накшталт гнезнаўскага касцёла. Унутры алтарная сцяна была моцна раскрапавана для стварэння ўбудаванага архітэктанічнага алтара.

Бакавыя рамёны крыжа выдзелены ў асобныя прасторавыя ячэйкі з дапамогай размешчаных пасярэдзіне бакавых пралётаў слупоў, злучаных аркамі, што яшчэ больш вылучала падоўжны неф кафаліконa. Характэрна, што вонкавым контрфорсам у гэтым збудаванні адпавядалі такія ж па памерах унутраныя. Падоўжныя сцены нефа пасярэдзіне заменены на два апорныя крыжападобныя пілоны, якія падтрымлівалі крыжовыя скляпенні сіметрычных бакавых аб'ёмаў, што надавалі плану форму крыжа. Вуглы гэтых аб'ёмаў раскрапаваны ўжо не контрфорсамі, а пілястрамі. З паўночнага боку да нефа прылягала адна невялікая сакрысцыя. Адметнае вырашэнне мела заходняя частка будынка. Па баках яе ўмацоўвалі перпендыкулярныя да сцен контрфорсы, вонкавыя і ўнутраныя.

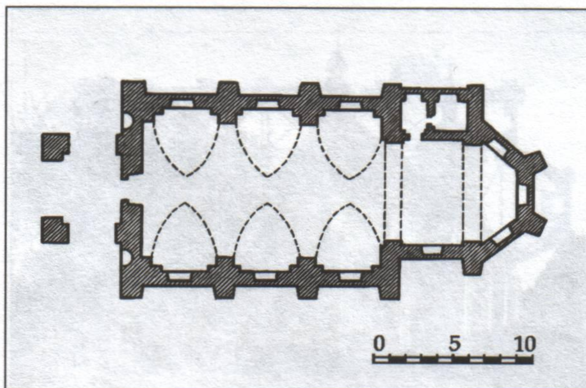
Ва ўнутраных вуглах крыжа плана сіметрычна размяшчаліся круглыя вежачкі з кручанымі ўсходамі, што таксама ўмацоўвалі па-гатычнаму тонкія сцены будынка. Прасторавую ўстойлівасць павялічвалі так званыя «манастырскія» альбо «езуіцкія» скляпенні, якія складаюцца з дзвюх распалубак, злучаных па дыяганалі плана. На бязвежавым галоўным фасадзе пазначаны глыбокія нішы-табернакулы, магчыма, прызначаныя для сакральнай скульптуры.

Роўнаканцовы «грэчаскі» (альбо візантыйскі) крыж у аснове кампазіцыі і канструкцыйныя элементы мясцовай готыка-рэнесанснай архітэктуры не задавальнялі заказчыкаў, таму што ў гэты час у сакральным будаўніцтве каталіцкага свету дамінуючым стаў храм тыпу крыжова-купальнай базілікі з «лацінскім» падоўжным крыжам у верхнім сячэнні пад купалам. І таму першы касцёл у Нясвіжы мусіў быць разбураны. Яго архітэктура была заснавана на мясцовай гатычнай будаўнічай традыцыі з элементамі візантызму. З гэтай прычыны кардынал Юры Радзівіл ініцыраваў знос храма, неадпаведнага навейшай ідэалагічнай праграме каталіцызму, якую неслі езуіты, і запатрабаваў узвесці касцёл «па іх узору». Рэальнай падставай для разбурэння культавага будынка стала яго незвычайная архітэктоніка, якая не адпавядала мэтам контррэфармацыі і ідэалагічным арыенцірам ордэна езуітаў, што выступалі носьбітамі новага мастацкага стылю барока.

Відавочна, што архітэктоніка першага нясвіжскага мураванага касцёла ўяўляла складаны рознавектарны і рознастылявы кангламерат. Яго аб'ёмна-прасторавая структура яскрава адрозніваецца ад 4-слуповых гатычных касцёлаў XV—пачатку XVI ст. залавага тыпу. Побач з крыжовымі скляпеннямі ў ім прысутнічалі рэнесансныя цыліндрычныя з распалубкамі і барочныя «езуіцкія» скляпенні, побач з контрфорсамі — пілястры і нішы-табернакулы, убудаваны архітэктанічны алтар. Але адначасова план збудавання ў выглядзе грэчаскага крыжа і круглыя вуглавыя вежы сведчаць пра ўплыў на яго архітэктурнае вырашэнне традыцый мясцовага праваслаўнага храмабудаўніцтва папярэдняга часу, што і паслужыла прычынай яго мэтанакіраванага знішчэння.

У тым жа архіўным альбоме чарцяжоў з Нясвіжа канца XVI ст. [ЦНБ НАН Украіны. АР, 721(589) С, арк.16-а] прадстаўлены план культавага будынка з надпісам на лаціне: «касцёл места клецкага пана маршалка» (маецца на ўвазе ардынат клецкі Альбрэхт Радзівіл, які з 1585 г. быў маршалкам Вялікага княства Літоўскага). Такім чынам, гэты чарцёж амаль дакладна можна датаваць 1585—1592 гг. На ім прадстаўлены адзіны вядомы на сённяшні дзень план фарнага Троіцкага касцёла ў Клецку, які цалкам разбураны ў сярэдзіне XX ст. Захаваліся архіўныя здымкі помніка 1930-ых гг., выкананыя Віленскім таварыствам аматараў навук [ДГАЛ, ф. 1135, воп. 3, спр. 502].

Троіцкі касцёл у Клецку. Галоўны фасад. Фота пачатку XX ст.



Троіцкі касцёл у Клецку. План (паводле альбома Д. М. Бернардоні)

Троіцкі касцёл у Клецку. Фота пачатку XX ст.

Троіцкі касцёл у Клецку. Агульны выгляд з боку алтарнай часткі. Фота пачатку XX ст.

Дата пабудовы клецкага Троіцкага касцёла з'яўляецца спрэчнай. Паводле інвентарных «Апісанняў стану плебаніі клецкай у губерніі Менскай» за 1796 і 1800 гг., мураваны храм тут закладзены згодна з даўнейшай візітай каля 1450 г. коштам Андрэя Маствіловіча, абываццеля навагрудскага, адбудаваны накладам каралевы Боны, уладальніцы Клецка, кансекраваны кем і калі невядома [НГАБ, ф. 178, воп. 27. спр. 252, 271]. У канцы 1550-ых гг. прыхільнік рэфармацыі М. Радзівіл Чорны адабраў храм у каталікаў і перадаў яго пад кальвінскі збор. Вядома, што тут у 1560—1562 гг. быў магістрам вядомы дзеяч рэфармацыі Сымон Будны. З гэтай прычыны большасць даследчыкаў адносіць час пабудовы мураванага касцёла ў Клецку да сярэдзіны XVI ст., прыблізна да 1550—1552 гг. Аднак на архіўным чарцяжы сячэнне вежы заштрыхавана больш шчыльна за сцены нефа. Да таго ж на плане вежы паказаны тры вялікія, верагодна, арачныя, праёмы ўваходаў, якіх пазней не было. Ёсць падставы меркаваць, што чарцёж выкананы ў час прыбудовы вежы да касцёла, а гэта звычайна рабілася крыху пазней, пасля асадкі асноўнага будынка. Перавязка ў муроўцы паміж імі адсутнічае, што дазваляла забяспечыць правільнае размеркаванне нагрузак паміж канструкцыйна рознымі часткамі. Усе гэтыя факты сведчаць пра найбольш позні з верагодных варыянтаў час будаўніцтва мураванага храма ў Клецку, які па стылявых прыкметах можна датаваць 1570-мі гг.

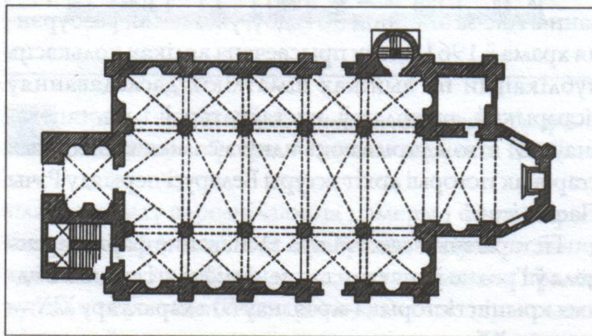
У згаданых апісаннях касцёла адзначана, што ён «старасвецкі», памерамі 59 x 25 аршынаў, з адною мураванаю вежаю, купал якой у 1796 г. быў абабіты драніцамі, а ў 1800 г. яна ўжо была без даху і крыжа; на ёй знаходзіліся званы. Унутры будынак меў скляпенні «негладкія старасвецкія», сцены былі атынкаваны і часткова распісаны. Побач з прэсбітэрыем з паўночнага боку знаходзілася сакрысція са скляпеністым перакрыццём, а пад ёю скарбніца: памяшканні гэтыя злучаліся дзеля большай бяспекі люкам з прыстаўной лесвіцай. Пад падлогай з квадратнай цэглы знаходзіліся чатыры ганаровыя пахаванні. Інвентары змяшчаюць таксама падрабязныя апісанні алтароў і іншага «драўлянага начыння» выдатнай «сніцарскай работы», аднак не даюць дакладнага ўяўлення пра архітэктуру храма.

Першае графічнае адлюстраванне збудавання захавалася на гравюры Клецка, выкананай Т. Макоўскім на мяжы XVI — XVII стст., яго дапаўняе план касцёла з «альбома Бернардоні». З іх відавочна, што на той час фарны касцёл у Клецку меў трохчасткавую структуру і складаўся з асноўнага прамавугольнага нефа, пяціграннай апсіды прэсбітэрыя (з адначасткавай вімай) і магутнай васьміграннай вежы з ніжнім чацверыковым ярусам-нартэксам, завершанай высокім шатром. Неф і алтарная апсіда ад пачатку былі аднолькавай вышыні, аб'яднаны агульным прафіляваным карнізам і накрыты дахам з галоўкай у месцы злучэння аб'ёмаў, чым клецкі касцёл прынцыпова адрозніваецца ад познегатычных касцёлаў, накшталт Гнезна, у якіх прэсбітэрый і дах над ім больш нізкія за асноўны аб'ём і аддзелены ад яго мураваным франтонам. У архітэктуры клецкага фарнага Троіцкага касцёла відавочны мясцовыя готыка-рэнесансныя рысы.

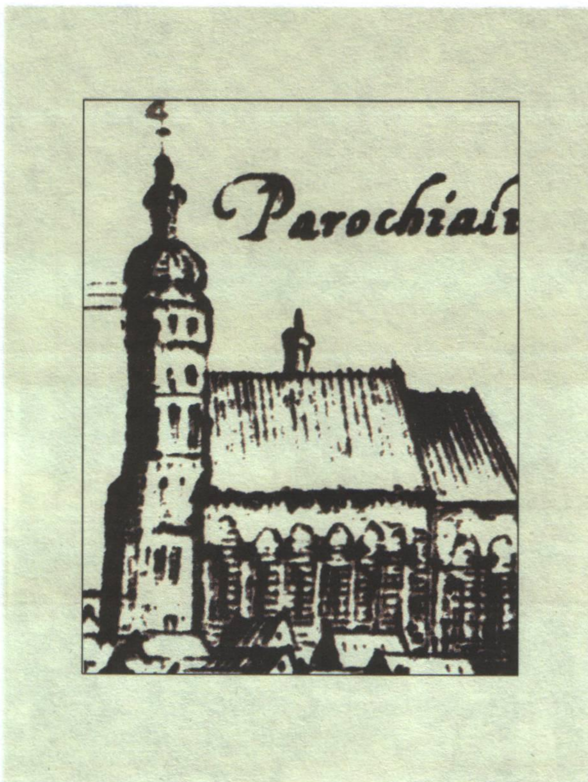
Даволі тонкія сцены Троіцкага касцёла звонку ўмацоўвалі рытмічна размешчаныя контрфорсы пастаяннага прамавугольнага сячэння, а не ярусна-ступеньчатыя, як у гатычных помніках. У інтэр'еры ім адпавядалі двухступеньчатыя ў сячэнні ўнутраныя контрфорсы, якія пераймалі частку нагрузкі. На гэтыя канструкцыйныя вузлы перадаваўся распор вялікага рэнесанснага цыліндрычнага скляпення з распалубкамі, без падпружных арак і нервюр. Чатыры верхнія ярусы вежы мелі ў плане аднолькавае сячэнне, але розную адвольную вышыню. Такая будова і прапорцыі ярусаў вежы рабілі яе візуальна масіўнай (верхні ярус і завяршэнне вежы перароблены ў канцы XVII ст.). Па верху сцен і ярусаў вежы праходзілі прафіляваныя карнізы. Аконныя праёмы і разгрузачныя нішы маюць паўцыркульныя арачныя завяршэнні. На ярусах вежы і франтоне прысутнічаюць круглыя вокны ў квадратных рамачных нішах. На архіўным плане збудавання адзначаны нішы-табернакулы на галоўным фасадзе. Такім чынам, гатычныя контрфорсы спалучаліся са суцільным рэнесансным дэкорам, гатычная структура аб'ёмуў з рэнесанснай трактоўкай інтэр'ера.

Надзвычай важным помнікам культавага дойлідства Беларусі канца XVI ст., новыя дадзеныя пра які атрыманы з «альбома Бернардоні», з'яўляецца фарны касцёл у Гродне, так званая фара Вітаўта — знакавая назва, якая сведчыць пра яго гістарычную даўніну. Ён заўжды прыцягваў увагу даследчыкаў як важ-

Троіцкі касцёл у Клецку. Інтэр'ер. Фота пачатку XX ст.



Фарны касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі (фара Вітаўта) у Гродне. План (паводле альбома Д. М. Бернардоні)



Фарны касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі (фара Вітаўта) у Гродне. Выява з гравюры Гродна пачатку XVII ст. Т. Макоўскага

ны этап у гісторыі станаўлення каталіцкай канфесіі ў Вялікім княстве Літоўскім. Шматлікія перабудовы да непазнавальнасці змянілі аўтэнтычнае аблічча збудавання. Але за апошнія 30 гадоў, ужо пасля разбурэння храма ў 1961 г., яму прысвечана вялікая колькасць публікацый па выніках шматлікіх даследаванняў гісторыкаў, археолагаў, рэстаўратараў і мастацтвазнаўцаў, што адкрываюць адну з самых каштоўных старонак гісторыі архітэктуры Беларусі перыяду Рэчы Паспалітай.

Гістарычныя звесткі пра заснаванне фарнага касцёла ў Гродне ў значнай ступені міфалагізаваны. З адных крыніц гісторыка-краязнаўчага характару XIX — пачатку XX ст. вынікае, што мураваны касцёл на месцы драўлянага пабудаваны ў 1494 г. па фундацыі караля Аляксандра Ягелончыка, з другіх — у 1551 г. па фундацыі каралевы Боны. Гэтыя дадзеныя абвяргаюцца дзвюма рознымі тагачаснымі гістарычнымі крыніцамі. Адна з іх — «Сапраўдны выгляд Гродна, горада ў Літве», выканана з натуры ў 1567 г. нямецкім рысавальшчыкам Гансам Адэльхаўзерам і выгравіравана вядомым нюрнбергскім залатых спраў майстрам, картографам і гравёрам Мацеем Цюнтам. На гравюры горада на месцы фарнага касцёла дана выява прамавугольнага аднанефавага храма, арыентаванага алтаром на захад, з круглай ад аснавання вежай на паўднёва-ўсходнім вуглу пры галоўным фасадзе. Над ім надпіс на латыні: «Месца святое польскае ў горадзе» (79, с. 34—35). Вызначыць па гравюры будаўнічы матэрыял фарнага касцёла немагчыма, але тут дапамагае заўвага з пісьма караля Стэфана Баторыя (гады праўлення 1576—1586), які зрабіў Гродна сваёй сталіцай, рэгіянальнаму кіраўніку ордэна езуітаў І. П. Кампана, што гродзенскі фарны касцёл «самы вялікі і самы цудоўны ў Вялікім княстве Літоўскім, але драўляны».

На падставе дакументаў Літоўскай метрыкі доўгі час лічылася, што мураваны фарны касцёл пабудаваны на сродкі караля Стэфана Баторыя ў 1579—1586 гг. і ў яго ўзвядзенні прымаў удзел муляр Антоні Дзікрып ці Сціграп. Польскі даследчык Е. Пашэнда на падставе дакументаў з архіваў Ватыкана больш дакладна акрэсліў час узвядзення мураванага касцёла: 1584—1587 гг. Гэтыя храналагічныя рамкі паказваюць, што яго будаўніцтва было распачата ў год заканчэння будаўніцтва люблінскага касцёла езуітаў і завершана ў год пачатку будаўніцтва нясвіжскага касцёла езуітаў. Гэта б, можа, нічога і не азначала, калі б у будаўніцтве абедзвюх азначаных святыняў не прымаў удзел архітэктар Д. М. Бернардоні.

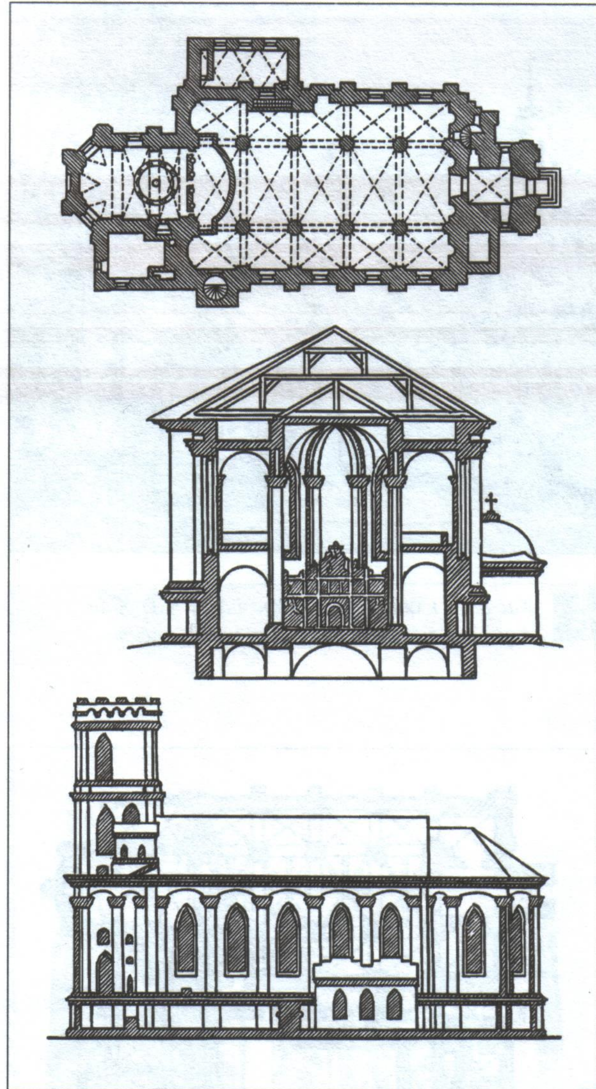
Да выяўлення архіўнага «альбома Бернардоні» якія-небудзь звесткі пра архітэктара — аўтара праекта фарнага касцёла ў Гродне — адсутнічалі, было вядома толькі, што італьянец. Аднак калекцыя чарцяжоў канца XVI ст. з Нясвіжа ўтрымлівае план мураванага культавага збудавання з надпісам лацінкай: «План касцёла гродзенскага» [ЦНБ НАН Украіны. АР, 721(589)С, арк.2]. Паколькі аўтарам большасці чарцяжоў альбома быў Д. М. Бернардоні, відавочна, што ён з'яўляецца стваральнікам праектаў не толькі касцёла езуітаў у Нясвіжы, але і фарнага ў Гродне, і гэта храналагічна адпавядае прамежку часу паміж яго двума азначанымі раней будаўнічымі аб'ектамі. Больш

таго, стварэнне ў камені новага аблічча старажытнай фары Вітаўта па загаду Стэфана Баторыя было яго першай архітэктурнай справай на беларускай зямлі.

За сваю амаль 400-гадовую гісторыю гродзенскі фарны касцёл неаднаразова цярпеў ад пажараў і карэнным чынам рэканструяваўся. Таму аўтэнтычную архітэктуру храма на разглядаемы перыяд можна аналізаваць толькі на падставе азначанага праектнага плана, выявы яго першапачатковага аблічча на гравюры Гродна Т. Макоўскага 1600 г. і абмерных чарцяжоў XIX ст.: плана, папярочнага сячэння і паўднёвага бакавога фасада [РДГА, ф.1286, воп.1, спр.57, арк.16, 19, 21]. На праектным і абмерным чарцяжах прадстаўлены планы трохнефавага 8-слуповага храма даволі значных памераў (58,6 x 23 м), з гранёным выцягнутым прэсбітэрыем, які па шырыні і вышыні адпавядаў цэнтральнаму нефу, з чацверыковым уваходным аб'ёмам і сакрысціяй з паўночнага боку вімы.

Паміж графічнымі матэрыяламі ёсць і пэўныя адрозненні, якія сведчаць, што праект не быў рэалізаваны дакладна. У праекце з паўднёвага боку ўваходнага чацверыковага аб'ёму з магутнымі сценамі, якія неслі шмат'ярусную вежу, паказаны амаль такіх жа памераў вялікі лесвічны блок з двухмаршавай лесвіцай (гэты элемент неаднаразова паўтараецца ў «альбоме Бернардоні»). Яшчэ адна лесвіца, круглая ў плане, але не з вітымі ўсходамі, характэрнымі для абарончых збудаванняў, а прамавугольнымі маршамі, характэрнымі для палацаў, размешчана на паўночным баку храма, каля сакрысціі. Абедзве лесвіцы вялі на эмпоры над бакавымі нефамі. Відавочна, што тут у праекце Бернардоні ўпершыню спрабаваў увесці ў мясцовае культавае будаўніцтва распаўсюджаныя ў Італіі маршавыя лесвіцы, не ўлічыўшы мясцовай гатычнай традыцыі ўзвядзення круглых вежаў з вітымі ўсходамі.

У натуры лесвіцы былі размешчаны ў тых жа месцах, але выкананы інакш. Круглыя ў плане вітыя лесвіцы былі ўкампанаваны ў чацверыкі невялікіх памераў. Як можна бачыць на гравюры Т. Макоўскага, лесвічны чацверык на галоўным фасадзе завяршаўся шмат'ярусны круглай вежачкай, ніжэйшай за асноўную. Па абмерах — з поўначы да ўваходнага чацверыка быў прыбудаваны прамавугольны аб'ём, які меў, верагодна, кампазіцыйнае прызначэнне з мэтай зрабіць галоўны фасад сіметрычным. Акрамя таго, у

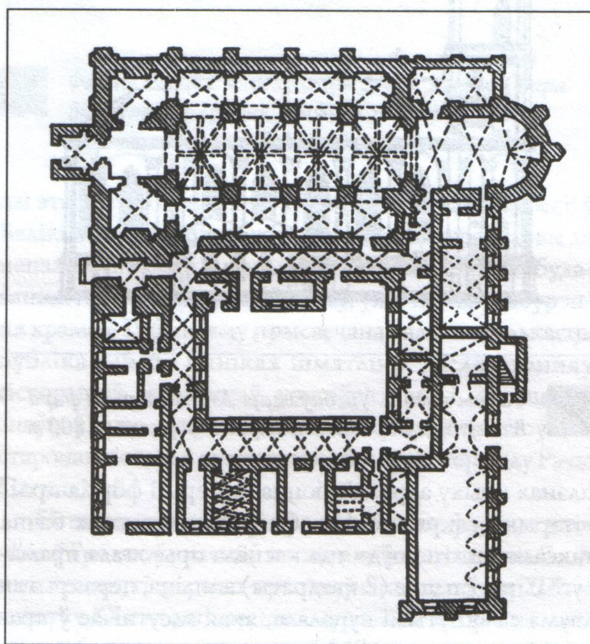


Фарны касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі (фара Вітаўта) у Гродне. Абмерныя чарцяжы 1803 г.

планах крыху адрозніваюцца памеры і форма прэсбітэрыя і сакрысціі. На абмерных чарцяжах бачна таксама, што з поўдня да касцёла прылягала прамавугольная ў плане (2 квадраты) капліца, перакрытая двума самкнутымі купаламі, якая адсутнічае ў праекце і на гравюры.

Самым цікавым у архітэктоніцы гродзенскага фарнага касцёла было тое, што ён меў структуру «про-

Касцёл і кляштар бернардзінцаў у Гродне. Агульны выгляд з боку алтарнай апсіды



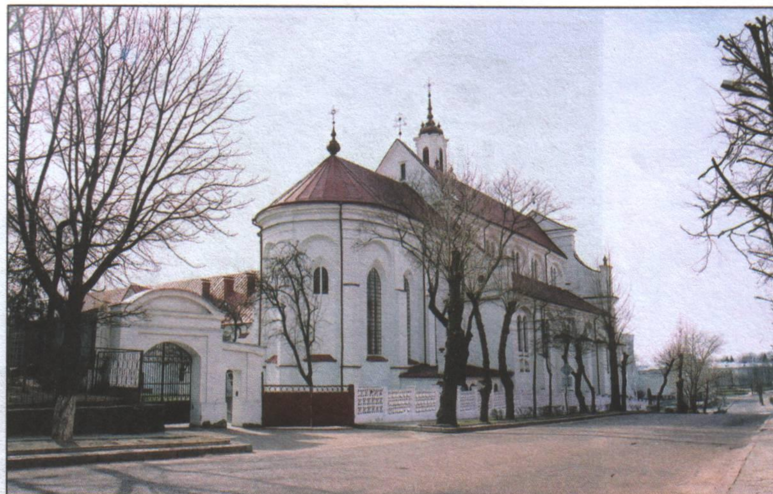
Касцёл і кляштар бернардзінцаў у Гродне. План

табазілікі». Цэнтральны неф быў вышэй за бакавыя, але не меў верхняга бакавога асвятлення. Усе тры нефы звонку былі аб'яднаны ў адзіны суцэльны аб'ём і накрыты высокім клінаватым дахам, што адлюстравана на гравюры Т. Макоўскага. Шматсхільны дах гранёнай алтарнай часткі быў крыху ніжэйшы за асноўны, у выніку чаго вышынная дынаміка аб'ёмаў нарастала ад алтара да магутнай шмат'яруснай вежы з фігурным завяршэннем на галоўным фасадзе, якая дамінавала ў кампазіцыі і стварала звыклы для таго часу сілуэт храма. Падобны готыка-рэнесансны тып культавага будынка быў распаўсюджаны ў XVI ст. у дойлідстве не толькі Беларусі, але і Літвы, Польшчы, Чэхіі і шэрага іншых краін Цэнтральнай Еўропы. Такім чынам, з'яўленню ў беларускім дойлідстве барочнай крыжова-купальнай базілікі «езуіцкага» кшталту, з лацінскім крыжам у плане, папярэднічала «протабазіліка» гродзенскага фарнага касцёла, без трансепта і купала, пабудаваная тым жа дойлідам.

Контрфорсы ў гродзенскім фарным касцёле адсутнічаюць, што адлюстроўвае яго рэнесансную стылістыку. Сцены асноўнага аб'ёму, прэсбітэрыя і ніжняга чацверыка вежы мацаваліся глыбокімі пілястрамі, якія ўверсе злучаліся лучковымі аркамі, утвараючы на бакавых фасадах рытмічную рэнесансную аркаду, але з выразнай перавагай вертыкальных прапорцый у параўнанні з італьянскімі ўзорамі. У прасценках паміж пілястрамі размяшчаліся высокія вузкія гатычныя вокны са стральчатым абрысам, на вежы былі байніцы. Характэрны мастацкі эфект дасягаўся выразным спалучэннем чырвонага колеру адкрытай муроўкі сцен і белай тынкоўкі дэкаратыўных элементаў, як і ў храмах беларускай готыкі. Пазней будынак быў цалкам атынкаваны. З усяго відавочна, што ў гэтым, адным з самых адметных помнікаў беларускага сакральнага дойлідства, элементы мясцовай готыкі і рэнесансу паўсюдна знітаваны з архітэктурнымі формамі італьянскага паходжання як у архітэктоніцы, так і дэкоры збудавання.

У другой палове XVI ст. Гродна часова быў амаль што сталіцай Рэчы Паспалітай. Наступны пасля Стэфана Баторыя кароль Жыгімонт III Ваза ў 1595 г. заснаваў тут другую па часе ў горадзе мураваную святыню — касцёл кляштара бернардзінцаў. Ордэн бернардзінцаў з'явіўся ў Гродне на стагоддзе раней, у 1494 г., з дазволу караля Аляксандра Ягелончыка. Пер-

Касцёл бернардзінцаў у Гродне. Выгляд з боку алтарнай апсіды



шы касцёл быў драўляны. Краевугольны камень у падмурак алтара мураванага касцёла закладзены і асвечаны ў 1602 г. віленскім біскупам Бенедыктам Войнам. Завяршэнне будаўніцтва датуецца 1618 г. — дата кансекрацыі святыні ў гонар Набыцця Часнога Жыватворнага Крыжа тагачасным віленскім біскупам Яўстафіем Валовічам, пра што сведчыць мемарыяльная дошка на сярэднім слупе з левага боку цэнтральнага нефа.

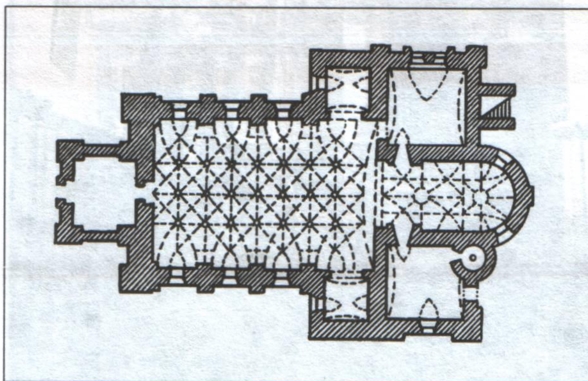
Відавочна, што абедзве гродзенскія каталіцкія мураваныя святыні, заснаваныя каралямі, храналагічна блізкія, але пазнейшая з іх мае ўжо выразныя прыкметы новага стылю барока. Калі «фара Вітаўта» — рэнесансная «протабазіліка» з вестверкам на галоўным фасадзе, касцёл бернардзінцаў — сапраўдная трохнефавая базіліка з бязвежавым барочным фасадам. Аднак, калі мы параўнаем алтарныя часткі, абкружаныя аркадамі з пілястрамі-контрфорсамі, выявіцца іх агульны готыка-рэнесансны характар. Надзвычай блізкія іх планавыя схемы з выцягнутымі апсідамі прэсбітэрыя, з аднолькаваю колькасцю слупоў, адпаведнымі суадносінамі крокаў і пралётаў. Паўночны бакавы неф бернардзінскага касцёла, павернуты да вуліцы, умацаваны моцна вынесенымі контрфорсамі з вокнамі-біфорыямі паміж імі. Як і арганізацыя ўнутранага манстырскага двара-клуатра — гэта ярка выяўленыя рысы позняй готыкі.

Разгляд аб'ектаў у храналагічным парадку, адпаведна датам фундацый і будаўніцтва, дазваляе выявіць у мазаічнай карціне архітэктурнага формаўтварэння на мяжы XVI—XVII стст. складаную творчую эвалюцыю аб'ёмна-прасторавых кампазіцый, канструкцый і дэкору беларускіх храмаў ад готыка-рэнесансных да раннебарочных. Пры мастацтвазнаўчым аналізе эвалюцыі сакральнага дойлідства азначанага перыяду мэтазгодна ў першую чаргу звярнуцца да кола помнікаў, фундаваных буйнейшым магнатам Вялікага княства Літоўскага, ардынатам нясвіжскім князем М.К.Радзівілам Сіроткам, які свядома праводзіў у жыццё ідэі контррэфармацыі і яе мастацкія формы.

Касцёл бернардзінцаў у Гродне. Інтэр'ер бакавога нефа

Троіцкі касцёл у Чарнаўчыцах. Агульны выгляд са званіцай

Паводле інвентароў канца XVIII—XIX стст., Троіцкі касцёл у в.Чарнаўчыцы (Брэсцкі р-н) пабудаваны ў 1585—1595 гг. па фундацыі М. К. Радзівіла Сіроткі. Тут зніtаванне формаў мясцовай готыкі і рэнесансу з новымі архітэктурнымі павевамі дало яшчэ адзін непаўторны варыянт мастацкага сімбіёзу. Архітэктоніка чарнаўчыцкага касцёла складаецца з прамавугольнага залавага асноўнага аб'ёму і роўнавысокага з ім выцягнутага прэсбітэрыя, які мае віму значных памераў і паўкруглае завяршэнне. Падобная форма алтарнай часткі не гатычная, а бліжэй ужо да храмавых пабудоў эпохі барока.



Троіцкі касцёл у Чарнаўчыцах. План

Абедзве роўнавысокія часткі касцёла аб'яднаны прафіляваным карнізам і накрыты высокім клінаватым дахам з агульным вільчыкам і трохвугольным франтонам на галоўным фасадзе. Інтэр'ер святыні перакрыты адзіным цыліндрычным скляпеннем, якое аздоблена нізкарэльефнымі несапраўднымі кесонамі сеткавага малюнка, утворанымі ляпнымі ўзорыстымі псеўданервюрамі, у чым выяўлена новае асэнсаванне гатычнай канструкцыі як дэкаратыўнай формы. Аналагічны дэкор мае і скляпенне прэсбітэрыя, ствараючы непаўторную мастацкую аздобу інтэр'ера.

Новым у тэктоніцы храма, у параўнанні з культавымі збудаваннямі перыяду рэфармацыі, з'ўляецца наяўнасць у ім трансепта, які надае плану выгляд лацінскага крыжа. Аднак трансепт прадстаўлены тут не ў поўнай акрэсленай архітэктурнай форме, а як рудымент, і мае незвычайную будову. На ўзроўні карніза папярочны неф выглядае як невялікая раскрапоўка асноўнага нефа, што дазволіла захаваць у вонкавай кампазіцыі традыцыйны готыка-рэнесансны дах. Аднак у ніжнім сячэнні план мае выразную форму лацінскага крыжа, таму што трансепт ступеньчата пераходзіць у невысокія квадратныя аб'ёмы, якія нагадваюць бакавыя капліцы, накрытыя аднасхільнымі дахамі. Тарцы гэтых капліц зроблены ў адну лінію з яшчэ меншымі па вышыні сіметрычнымі прыбудовамі сакрысцій, што надае форме плана ўсяго збудавання строгасць і гармонію. Агульная аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя пры гэтым ускладняецца і становіцца больш дынамічнай.

Пластыку кампазіцыі ў алтарнай часты ўзмацняе цыліндрычная вежачка з шатровым пакрыццём і кручанымі ўсходамі ўнутры, што вядуць на вышкі храма, размешчаная ў месцы злучэння паўднёвай сакрысціі з алтарнай апсідай. Гэтая вежа сваім нетрадыцыйным размяшчэннем і будовай, характэрнай для абарончага дойлідства, асабліва інтрыгавала даследчыкаў. Рэстаўратарамі выяўлена, што вежа часткова закрывае першапачатковае замураванае акно і карніз. А гэта азначае, што яна прыбудавана пазней, верагодна, адначасова з сакрысціяй і ніжняй часткай трансепта, пра што сведчыць адсутнасць перавязкі ў падмурках паміж імі і асноўным аб'ёмам.

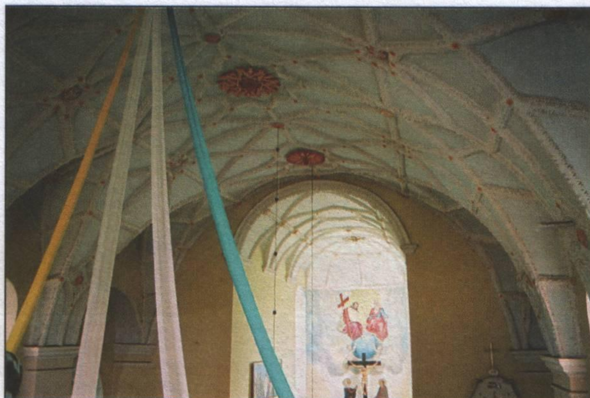
Відавочна, што касцёл у Чарнаўчыцах, які воляй лёсу ўзводзілі адначасова з барочным касцёлам езуітаў у Нясвіжы, хаця і быў закладзены крыху раней,

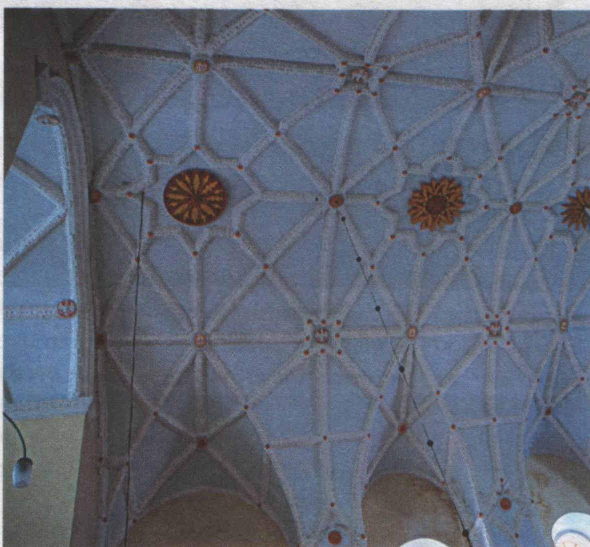
Троіцкі касцёл у Чарнаўчыцах. Алтарная частка

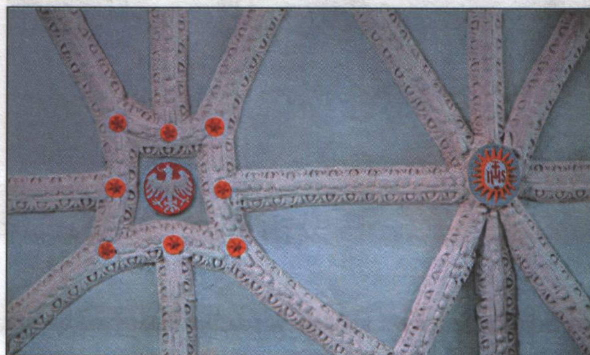
мусіў у нейкай ступені трапіць пад яго мастацкі ўплыў. Па-першае, узнікла неабходнасць узмацніць у ім ролю трансепта, каб падкрэсліць яго контррэфармацыйную накіраванасць. Мяняць цалкам кампазіцыю збудавання, верагодна, было ўжо позна, і таму ўзніклі нізкія бакавыя прыбудовы, што надалі плану выгляд лацінскага крыжа. Па-другое, пад уплывам барочнага першаўзора галоўны фасад быў зроблены бязвежавым. Сцены чарнаўчыцкага касцёла па бакавых фасадах па-гатычнаму ўмацаваны контрфорсамі, а вось вежа на галоўным фасадзе пры гэтым адсутнічае. І ўсё ж яна ёсць, аднак пастаўлена адасоблена ад храма. Суровая сярэднявечная архітэктура 4-яруснай прызматычнай вежы-званіцы, завершанай традыцыйным для народнага дойлідства шатром-«каўпаком», дакладна адпавядае архітэктурнаму вырашэнню вежы-званіцы каля нясвіжскага касцёла езуітаў.

При асобнай пастаноўцы званіцы засталася неабходнасць трапляць у паддашак храма, таму ў чарнаўчыцкім касцёле прыбудавалі каля алтара круглую гатычную вежачку з вітымі ўсходамі. Галоўны фасад, такім чынам, застаўся бязвежавым, але ён завершаны не шчытом, як гатычныя храмы, і не барочным фігурным франтонам з валютамі, а сціплым трохву-

Троіцкі касцёл у Чарнаўчыцах. Алтарная частка







Троіцкі касцёл у Чарнаўчыцах. Дэкор скляпенняў у інтэр'еры

гольным франтонам са стрыманым дэкорам у выглядзе прамавугольных і круглых плоскіх ніш. Гэты дэкор відавочна адрозніваецца ад гатычных узораў, але ён яшчэ вельмі далёкі ад ордэрнай пластыкі барока. З вышэйсказанага вынікае, што готыка-рэнесансная ў аснове архітэктура Троіцкага касцёла ў Чарнаўчыцах тым не менш адносіцца да арэала ўплыву першага помніка барока на Беларусі.

У 1575 г. князь М. К. Радзівіл Сіротка набыў мястэчка Новы Свержань (Стаўбцоўскі р-н), і да канца XVI ст. тут з'явіліся два мураваныя храмы. Петрапаўлаўскі касцёл пастаўлены на развілцы асноўных шляхоў зносін і павернуты галоўным фасадам да гандлёвай плошчы мястэчка. Доўгі час лічылася, што ён пабудаваны як кальвінскі збор. Аднак копіі XVIII ст. першапачатковых фундушаў храма сведчаць, што ён заснаваны ў 1588 г. Радзівілам Сіроткам, які вылучыў сродкі і пляц пад каталіцкі касцёл, дзе служба павінна праводзіцца «па рымскаму абраду» [НГАБ, ф.1781, воп.27, спр.252, арк.1—2].

Гэтыя звесткі падцвярджаюцца будаўнічай тэхнікай і архітэктонікай збудавання. Храм мае характэрную для касцёлаў таго часу готыка-рэнесансную кампазіцыю і складаецца з прамавугольнага асноўнага аб'ёму з залавай структурай інтэр'ера, паўкруглай апсіды і магутнай шмат'яруснай чацверыковай вежызваніцы на галоўным фасадзе. Кароткі прэсбітэрый не мае вімы і зроблены больш нізкім за кафалікон, што яшчэ больш узмацняе нарастанне дынамікі архітэктурных мас ад алтара да ўваходнай вежы. У той жа час наяўнасць алтарнай апсіды абвяргае версію пра рэфармацкае паходжанне храма. Акрамя таго, адметнасцю помніка з'яўляецца наяўнасць трансепта, які надае плану выгляд лацінскага крыжа больш выразна, чым у чарнаўчыцкім касцёле.

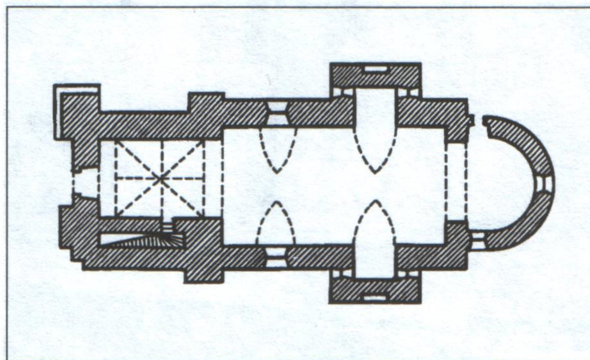
Стратыграфічныя даследаванні паказалі, што ўсе часткі касцёла маюць аднолькавую тэхніку муроўкі фундаментаў, што сведчыць пра іх адначасовую закладку. Але вышэй падмуркаў асноўны аб'ём мае гатычную муроўку, а вежа — рэнесансную; перавязка паміж імі адсутнічае. Гэта сведчыць, што вежа, як звычайна, узведзена крыху пазней за асноўны аб'ём. Аднак у інтэр'еры ніжні чацверык вежы, перакрыты крыжовым скляпеннем, прасторава зліты з асноўнай залай, перакрытай цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі. Падпружныя аркі і контрфорсы ў гэтым

Касцёл св. Пятра і Паўла ў Новым Свержані. Агульны выгляд з боку галоўнага фасада

Касцёл св. Пятра і Паўла ў Новым Свержані. Выгляд з боку алтарнай апсіды

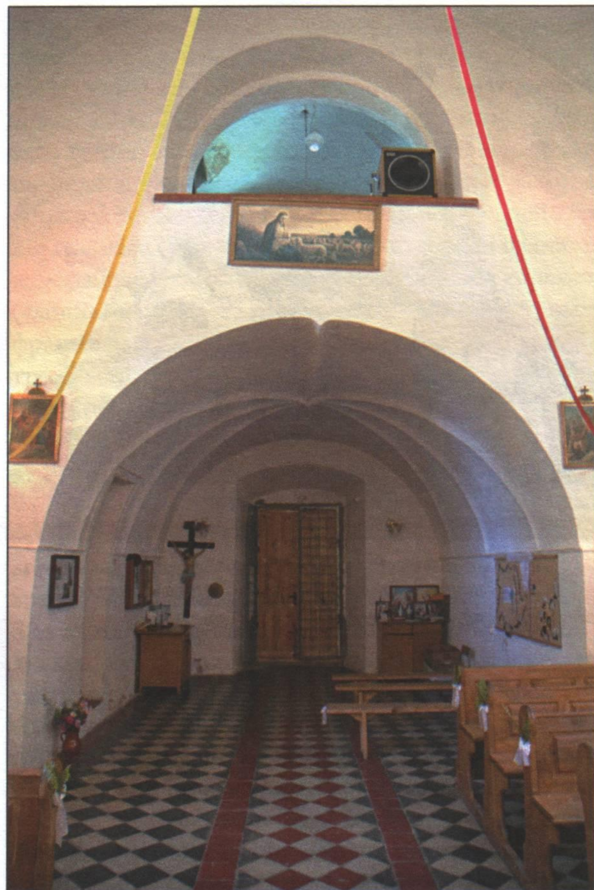
будынку адсутнічаюць, што кампенсуецца даволі масіўнымі сценамі, і гэта з'яўляецца характэрнай прыкметай рэнесансу. Таўшчыня бакавой заходняй сцяны ніжняга яруса чацверыка вежы дадаткова павялічана падпорнай сценкай дзеля размяшчэння ўнутры яе маршавай лесвіцы на званіцу. Гэтым прыёмам, які хоць і нязначна парушае строгую сіметрыю збудавання, пазбегнулі прыбудовы традыцыйнай гатычнай вежачкі з кручанымі ўсходамі.

Прысадзістая вежа-званіца складаецца з трох чацверыковых ярусаў, якія паступова нязначна змяншаюцца па памерах, і накрыта пакатым шатром-«каўпаком». Ніжні чацверык па вышыні роўны з асноўным аб'ёмам і аб'яднаны з ім агульнай цягай карніза; унутры ён падзелены на нартэкс і хоры над ім. Вонкавыя вуглы ніжняга яруса вежы ўмацаваны магутнымі пілонамі, што надае яму канструкцыйную і візуальную ўстойлівасць. Сярэдні ярус вылучаецца тыпова рэнесансным дэкорам у выглядзе трайчастай паўцыркульнай аркады, рытмічна падзеленай пілястрамі на фоне глухіх сцен. Верхні ярус таксама аздоблены плоскімі паўцыркульнымі арачнымі нішамі. Матыў паўцыркульнай аркі ў дэкоры і канструкцыі будынка надае яму стылявое адзінства. Першапачаткова сцены не былі атынкаваны, і спалучэнне пабеленых дэкаратыўных элементаў з адкрытай муроўкай узмац-



Касцёл св. Пятра і Паўла ў Новым Свержані. План

Касцёл св. Пятра і Паўла ў Новым Свержані. Інтэр'ер



Касцёл св. Пятра і Паўла ў Новым Свержані. Інтэр'ер

выкарыстоўваць для царквы. Гэта сведчыць пра тое, што ў гэты складаны час рэлігійнай барацьбы ён дыпламатычна апекаваў таксама «схізматыкаў» (праваслаўных). Пазней, у пачатку XVIII ст., храм перайшоў да уніятаў, і пры ім быў створаны базыльянскі манастыр. У 1743 г. М. К. Радзівіл Рыбанька вылучыў базыльянам дадатковыя сродкі, што дало ім магчымасць часткова аднавіць храм.

У кампазіцыі царквы дамінуе высокая чацверыковая вежа, якая нібыта вырастае з вузкага нартэкса, распластанага па шырыні прамавугольнага кафалікона. Галоўны ўваход зроблены не па восі сіметрыі будынка, а на заходнім фасадзе, з боку плошчы мястэчка, і акцэнтаваны рэнесансным парталам з ордэрнымі элементамі. Вежа звонку не падзелена на ярусы і не мае светлавых праёмаў. Яе своеасаблівасць падкрэслівае вельмі выцягнутая па вертыкалі дэкаратыўная плоская ніша з паўцыркульным завяршэннем, размешчаная на паўночным фасадзе. Пра яе больш позняе паходжанне сведчыць характар муроўкі. Сляды

Касцёл св. Пятра і Паўла ў Новым Свержані. Звон

няла іх пластычную выразнасць і гарманічны рытм. Вядома, што раней вежа была больш высокай: у 1818 г. моцны вецер знёс дах і часткова разбурыў верх. У хуткім часе вежу аднавілі, але зрабілі больш нізкай. Невялікі, кампактны, нібыта выкананы з маналіту Петрапаўлаўскі касцёл у Новым Свержані з'яўляецца адным з найбольш арыгінальных і самабытных готыка-рэнесансных святыняў Беларусі.

Амаль адначасова з Петрапаўлаўскім касцёлам у 1590 г. М. К. Радзівіл Сіротка заснаваў у Новым Свержані праваслаўную Успенскую царкву. Дакументам ад 10 верасня 1592 г. ён вылучыў на гэтую царкву тры валокі зямлі, сенажаць і бясплатны памол на млыне. Акрамя таго, святар мог сыціць 10 медніц мёду, а воск

Успенская царква ў Новым Свержані. Агульны выгляд

Успенская царква ў Новым Свержані. Агульны выгляд. Здымак пачатку XX ст.

Успенская царква ў Новым Свержані. Вежа

пазнейшай перабудовы мае таксама алтарная частка, але яна адпавядае першапачатковым параметрам падмуркаў.

Будаўніцтва, разгорнутае князем М. К. Радзівілам Сіроткам у Нясвіжы ў апошняе дзесяцігоддзе XVI ст. было грандыёзным па маштабах таго часу. Адначасова ўзводзіліся палацавыя карпусы, бастыённыя ўмацаванні, штучная водная сістэма, якая таксама мела фартыфікацыйнае прызначэнне, масты і дарогі, насыпныя валы, што абкружалі горад і праезныя брамы з мытным даглядам. Горад атрымаў самакіраванне паводле магдэбургскага права, і ў цэнтры яго ўзнікла гандлёвая плошча з мураванай ратушай і крамамі, забудаваная па перыметры дамамі гандляроў і рамеснікаў. У найбольш стратэгічна адказных пунктах горада з'явіліся мураваныя комплексы каталіцкіх кляштараў розных ордэнаў (акрамя езуітаў — бенедыкцінак, бернардзінцаў), якія часткова мелі абарончае прызначэнне. Ва ўсіх гэтых будоўлях князь абапіраўся «на муратараў і геометраў некаторых свядомых» — так у той час называлі архітэктараў, і галоўным апірышчам князя быў на працягу 13 гадоў італьянскі дойлід Д. М. Бернардоні. Ён чуйна ўлоўліваў як пажаданні князя, так і мясцовыя будаўнічыя традыцыі і творча рэалізоўваў наспелыя магчымасці.

Побач з касцёлам Божага Цела ў Нясвіжы быў узведзены трохпавярховы калегіум езуітаў, найбольш грандыёзнае кляштарнае збудаванне на Беларусі ў стылі рэнесансу. Будаўніцтва калегіума пачалося ў 1586 г., а скончылася, як паведамляе хроніка, у 1599 г. На аркушы 24 «альбома Бернардоні» прадстаўлены план мураванага комплексу з замкнутым унутраным дварам і надпісам лацінкай: «калегіум нясвіжскі в першым гмаху локцей 9, а в другом локцей 7, што збудаваны ў Нясвіжы яснавяльможнага пана Радзівіла ваяводы трокскага в месце несвіжскім. Мае в собе два будованні, а трэцяе півніца у озера». План кале-

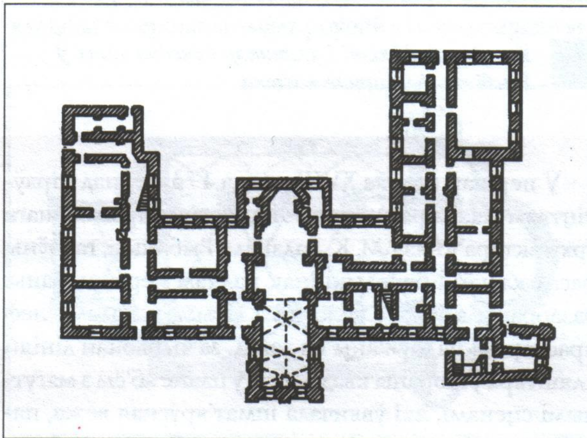
гіума быў складзены непасрэдна ў Нясвіжы і нязначна скарэкціраваны ў Ватыкане.

Больш познія абмерныя чарцяжы калегіума, зробленыя ў 1625—1826 гг. перад яго знішчэннем, сведчаць што за час яго існавання адбыліся пэўныя змены першапачатковага плана. На плане, што захоўваецца ў альбоме, унутраны двор (клуатр) зроблены квадратным (40 x 40 локцяў). П-падобная планавая кампазіцыя трох асноўных двухпавярховых карпусоў («ліній»), накрытых двухсхільнымі дахамі з фігурнымі франтонамі на тарцах, з захаду злучана больш вузкім трохпавярховым корпусам, завершаным дэкаратыўным атыкам і эркерам з гадзіннікавай вежай у цэнтры. Першапачаткова заходні корпус меў на першым паверсе дзве адкрытыя аркадныя галерэі, якія нагадвалі аркады ватыканскіх дворыкаў. Пазней адкрытыя аркады былі замураваны, бо не адпавядалі мясцоваму клімату: замест іх па баках цэнтральнага ўвахода зрабілі залу філасофіі і капліцу студэнцкага брацтва. З заходняга боку быў створаны ізаляваны дворык, у які мелі выхад школьныя класы. За выключэннем гэтага дворыка, кампазіцыя комплексу падпарадкоўваецца строгай рэнесанснай сіметрыі і адначасова рацыянальнаму размеркаванню памяшканняў разнастайнага прызначэння.

У наступным па часе комплексе касцёла і кляштара бенедыкцінак у Нясвіжы , узведзеным у 1593—1596 гг., арыгінальна спалучыліся манастырскія і свецкія адукацыйна-выхаваўчыя функцыі ў архітэктурным ансамблі новага планіровачнага тыпу (без замкнутага клуатра), што значна апярэдзіла свой час. Касцёл, асвечаны ў гонар св. Яўхіміі ў 1597 г. жмудскім біскупам М. Гедройцам, аб'ядноўваў два рознафункцыянальныя крылы кляштара. Каб ізаляваць манашак ад свецкіх паненак, што атрымоўвалі адукацыю пры манастыры, адразу неф пасярэдзіне вышыні падзяляўся на два ярусы, перакрытыя цыліндрычнымі рэнесанснымі скляпеннямі з распалубкамі, без падпружных арак, якія першапачаткова былі аздоблены ляпным сеткавым дэкорам.

Паводле вядуты Нясвіжа 1600 г. Т. Макоўскага і яго ж ілюстрацыі да «Панегірыка братоў Скарульскіх» 1604 г., касцёл бенедыкцінак на той час нязначна выступаў з захаду за чырвоную лінію кляштара і меў бязвежавы фасад, завершаны трохвугольным франтонам. Па баках фасад фланкавалі невялікія круглыя вежачкі з вітымі ўсходамі, якія ў гэты готыка-рэнесансны перыяд ужываліся даволі шырока і першапачаткова прысутнічалі нават на галоўным фасадзе барочнага езуіцкага касцёла Божага Цела. Па гэтай і шэрагу іншых прыкмет ёсць падставы аднесці і гэты выдатны архітэктурны помнік да аўтарства Д. М. Бернардоні.

Касцёл св. Яўхіміі і кляштар бенедыкцінак у Нясвіжы. Малюнак Н. Орды. 1876 г.



Касцёл св. Яўхіміі і кляштар бенедыкцінак у Нясвіжы. План

Касцёл св. Яўхіміі і кляштар бенедыкцінак. Галоўны фасад

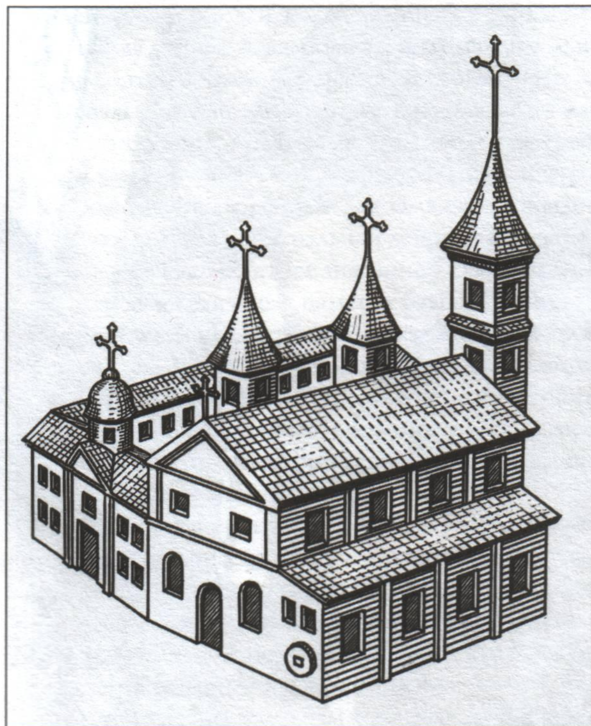
Касцёл св. Яўхіміі і кляштар бенедыкцінак у Нясвіжы. Алтарная частка

У першай палове XVIII ст. (да 1733 г.) пад кіраўніцтвам Казіміра Антонія Ждановіча, прыдворнага архітэктара князя М. К. Радзівіла Рыбанькі, галоўны фасад касцёла бенедыкцінак цалкам перабудаваны: разабраны круглыя вежачкі з вітымі ўсходамі, неф прасторава падоўжаны на захад, за чырвонай лініяй кляштара ўтвораны квадратны ў плане аб'ём з магутнымі сценамі, які ўвянчала шмат'ярусная вежа, падобная на вежы нясвіжскага замка. Вуглы прыбудаванай часткі, не звязанай перавязкай з асноўным мурам, каб яна магла трывала несці магутную вежу, мусілі ўзмацніць на абодвух ярусах ніжняга чацверыка «езуіцкімі» скляпеннямі, у якіх распалубкі сыходзяцца па дыяганалі памяшкання. Гэта робіць скляпенне больш лёгкім і адначасова прасторава больш устойлівым.

У 1594—1598 гг. у Нясвіжы на заходнім рагу Старога горада па фундацыі М.К.Радзівіла Сіроткі і яго жонкі быў змураваны кляштарны комплекс ордэна бернардзінцаў. Касцёл св. Кацярыны ў 1892 г. перароблены пад праваслаўную царкву св. Юр'я (не захаваўся), кляштарны корпус прыстасаваны пад вайсковыя казармы (захаваўся часткова). Аўтэнтычны выгляд ансамбля вядомы па гравюры Нясвіжа Т.Макоўскага і піктаграфічнай карце бернардзінскіх манастыроў Літоўскай правінцыі, выкананай у 2-ой палове XVIII ст. Касцёл уяўляў мураваную трохнефавую базіліку без трансепта з плоскім бязвежавым фасадам, які меў барочную двух'ярусную будову і завяршаўся трохвугольным франтонам. Комплекс меў характэрны для сярэднявечча ўнутраны кляштарны двор (клуатр), у які вяла невысокая надбрамная вежа, размешчаная побач з галоўным фасадам касцёла. Вышыннай дамінантай ансамбля была шмат'ярусная чацверыковая вежа, завершаная высокім шатром, якая прылягала да алтара, арыентаванага на захад. Такім чынам, вежа выступала як гатычны вестверк і, верагодна, мела абарончае прызначэнне. Выява касцёла прадстаўлена на малюнку Н. Орды 1876 г. з панарамай радзівілаўскага замка.

Архітэктар Д. М. Бернардоні працаваў пры двары князя Радзівіла Сіроткі да 1599 г., калі па загаду ордэна мусіў ад'ехаць у Кракаў (тагачаснай сталіцы Рэчы Паспалітай) для будаўніцтва там езуіцкага касцёла ў гонар св. Пятра і Паўла. Памёр дойлід у 1605 г., калі да завяршэння будаўніцтва кракаўскага касцёла заставаліся толькі ўзвядзенне купала, пакрыццё даху і дэкаратыўная апрацоўка галоўнага фасада.

Апошнім творам Д. М. Бернардоні ў Беларусі быў парафіяльны касцёл у мястэчку Мір, змураваны ў 1599—1605 гг. па фундацыі М. К. Радзівіла Сіроткі ў гонар свайго нябеснага патрона св. Мікалая, верагодна, паводле праекта маэстра, але ўжо без яго непасрэднага ўдзелу. Унікальная архітэктура святыні спалучае рысы каталіцкага і праваслаўнага храмабудаўніцтва. Касцёл уяўляе чыстую і строгую па прапорцыях трохнефавую базіліку без трансепта, з прэсбі-



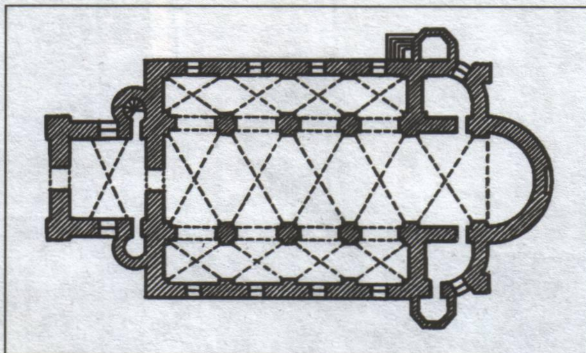
Касцёл і кляштар бернардзінцаў у Нясвіжы. Паводле карты XVIII ст.

Касцёл св. Мікалая ў Міры. Агульны выгляд з боку алтарнай часткі

тэрыем у выглядзе паўкруглага завяршэння цэнтральнага нефа, што надае масам збудавання надзвычайную маналітнасць. З нясвіжскімі касцёламі яго аб'ядноўвае познерэнесансны характар перакрыцця цэнтральнага нефа магутным цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі, без падпружных арак. Даволі нізкія бакавыя нефы перакрыты крыжовымі скляпеннямі, а масіўныя сцены ўнутры раскрапаваны разгрузачнымі аркамі замест контрфорсаў альбо пілястраў.

Вырашэнне ўваходнай і алтарнай частак мае адметны характар: у іх прысутнічаюць канструкцыйна-кампазіцыйныя элементы, якія па сутнасці выконваюць функцыю контрфорсаў. Абапал вімы прэсбітэрыя сіметрычна размешчаны сакрысціі са скругленым абрысам вонкавых вуглоў, што маюць выгляд бакавых апсід. Як вядома, трохапсіднасць уласціва праваслаўнаму царкоўнаму дойлідству, магчыма, таму паўкруглым апсідам з дапамогай вуглавых контрфорсаў звонку нададзены прамавугольныя абрысы. Да сакрысцій сіметрычна далучаны роўнавысокія з імі пяцігранныя ў плане прыбудовы з тонкімі сценамі, якія выглядаюць як рудыменты трансепта. Іх архаічныя гранёныя формы з'яўляюцца рэмінісцэнцыяй гатычнай архітэктуры. Пад прэсбітэрыем з драўлянай падлогай знаходзілася крыпта для ганаровых пахаванняў, у астатняй частцы храма падлога была з мармуровых плітак.

З боку ўвахода тарэц цэнтральнага нефа мірскага касцёла завершаны амаль роўнай з ім па шырыні ма-



Касцёл св. Мікалая ў Міры. План

Касцёл св. Мікалая ў Міры. Інтэр'ер

гутнай чацверыковай вежай-званіцай, а тарцы бакавых нефаў дзвюма невялікімі цыліндрычнымі вежачкамі-контрфорсамі. У першапачатковым выглядзе цэнтральная вежа мела 4 ярусы аднолькавага квадратнага сячэння, з якіх самым высокім быў трэці, і завяршалася пакатым чатырохсхільным шатром-«каўпаком», традыцыйным для замкавага дойлідства. Усё гэта надавала цэнтральнай вежы надзвычайную масіўнасць і дамінантнае значэнне ў кампазіцыі, нават пры даволі значных памерах базілікі. Побач з ёю бакавыя вежачкі адыгрывалі падпарадкаваную ролю, у іх месціліся вітыя ўсходы, што вялі на званіцу і ў паддашак бакавых нефаў. Дзякуючы ім, сіметрычная структура галоўнага фасада набывала ўстойлівасць і пірамідальнасць, што візуальна зніжала грувасткасць цэнтральнай вежы.

У архітэктурным аблічы святыні ўражвае надзвычайная лапідарнасць мас і амаль поўная адсутнасць класічнай ордэрнай пластыкі. Некалькі спрошчаныя формы і дэкор мірскага Мікалаеўскага касцёла маюць рысы мясцовага рэнесансу: слаба прафіляваныя гарызантальныя цягі, вялікія праёмы вокнаў і глыбокіх ніш з паўцыркульным конхавым завяршэннем.

По фундацыі Сіроткі ў 1610 г. пры Мікалаеўскім касцёле ўзвялі аднапавярховыя будынкі: шпіталь брацтва св. Шкаплера, школу для дзяцей і плябанію, сціплую архітэктуру якой і сёння аздабляе рэнесансны партал з ордэрнай прафіліроўкай. Шпіталь разбураны падчас ваенных дзеянняў у сярэдзіне XVII ст., астатнія будынкі моцна пацярпелі падчас Паўночнай вайны. У 1710 г. князь М.К. Радзівіл Рыбанька аднавіў касцёл, плябанію, гаспадарчыя пабудовы, разбураныя шведамі, і заказаў вялізны звон на вежу ў гонар перамогі. Пасля паўстання 1863—1864 гг. храм перароблены пад праваслаўную царкву. Пры гэтым завяршэнне вежы было заменена на агромністае кубастае пакрыццё, якое пры буржуазнай Польшчы, у 1920-ыя гг., было ў сваю чаргу заменена на вастраверхі шацёр з заломам. Пасля Другой сусветнай вайны два верхнія ярусы вежы былі разбураны. На сённяшні дзень яны зноў адноўлены: вежа накрыта чатырохсхільным шатром, падобным да сучасных вежаў Мірскага замка.

Касцёл св. Мікалая ў Міры. Бакавы фасад

Князь М.К. Радзівіл Сіротка быў фундатарам альбо меў непасрэднае дачыненне да стварэння большасці сацыяльна знакавых помнікаў манументальнага храмабудаўніцтва каталіцкай канфесіі на мяжы XVI — XVII стст. і як заказчык актыўна праводзіў у іх ідэалагічную праграму контррэфармацыі. Рэалізатарам яго праграмы быў архітэктар-італьянец Д. М. Бернардоні, стваральнік нясвіжскага касцёла езуітаў, першага твора барока на тэрыторыі ўсёй Рэчы Паспалітай. З далейшага развіцця беларускай манументальнай архітэктуры відавочна, што наватарскія рысы італьянскага барока зніталіся ў шэрагу аб'ектаў будаўнічай дзейнасці Сіроткі ў межах радзівілаўскай ардынацыі з рысамі мясцовай готыкі і рэнесансу і стварылі кола непаўторных па архітэктоніцы сакральных збудаванняў. Па сутнасці яны маюць пераважна готыка-рэнесансны характар з ледзьве прыкметнымі рысамі ранняга барока.

ДОЎГАЕ РЭХА СЯРЭДНЯВЕЧЧА

ашырэнне ў другой чвэрці XVI ст. рэфармацыйнага руху спарадзіла ў Заходняй і Цэнтральнай Еўропе жорсткую рэлігійную барацьбу і так званыя войны эпохі канфесіяналізму: Варфаламееўскую ноч 1572 г. у Францыі, Трыццацігадовую вайну 1618—1648 гг., у якой бралі ўдзел Германія, Аўстрыя, Чэхія, францыя, Швецыя, Данія і іншыя краіны, — гэта пры наяўнасці ўсяго толькі дзвюх канфесій. У Вялікім княстве Літоўскім праваслаўе і каталіцызм доўгі час суіснавалі ўжо да пачатку XVI ст., у сярэдзіне стагоддзя да іх далучыўся пратэстантызм, а ў канцы яго — яшчэ і уніяцкая грэка-каталіцкая царква, створаная на Берасцейскім саборы ў 1596 г. як спроба прымірыць дзве асноўныя традыцыйныя для гэтага краю канфесіі. У выніку ўзнікла супрацьстаянне ўжо чатырох канфесій, якія ўпарта змагаліся за духоўную сферу сваіх вернікаў і ў не меншай ступені — за свае палітычныя і эканамічныя правы. Адпаведна асноўнымі сродкамі гэтай барацьбы былі царкоўная маёмасць і сакральнае мастацтва. Кожнае з азначаных веравызнанняў выпрацавала свае каноны храмабудаўніцтва і архітэктурна-мастацкія прыёмы, якія мусілі, аднак, падпарадкоўвацца канфесійна-палітычнай сітуацыі і агульнай мастацка-стылявой эвалюцыі, што забяспечвалася дзяржаўнай падтрымкай.

На пачатак і першую палову XVII ст. прыпадае этап складанага і надзвычай разнастайнага ўзаемадзеяння архітэктурна-мастацкіх формаў мясцовых готыкі і рэнесансу з паступовым пранікненнем у манументальнае дойлідства эстэтыкі барока, што найбольш масава і паслядоўна выявілася ў каталіцкім храмабудаўніцтве. У складаным перапляценні архі-

тэктурна-кампазіцыйных варыянтаў, розных гісторыка-культурных напрамкаў вызначальнай стылявой характарыстыкай па-ранейшаму заставаўся контрфорс як неад'емная складаючая архітэктонікі манументальнага збудавання і будаўнічай тэхналогіі таго часу.

Відавочна, што ў працэсе стылявой эвалюцыі контрфорс як архітэктурна-мастацкая форма таксама ўвесь час мяняўся. З стагоддзя ў стагоддзе гэтая неабходная для працаёмкага сярэдневяковага будаўніцтва (асабліва гатычнага) канструкцыя працавала на ўсю моц, незаўважна мянючы свае аблічча і эстэтычныя характарыстыкі, набываючы прывабнасць і хаваючы сваю напружаную працавітасць. З дапамогай контрфорсаў мясцовыя дойліды здолелі выявіць шматгранныя мастацка-тэхнічныя магчымасці архітэктуры, розныя ў розныя часы.

Як ужо адзначалася, у самых ранніх айчынных гатычных храмах распор скляпенняў перадаваўся непасрэдна на контрфорсы, якія ставіліся дыяганальна, па лініі размеркавання нагрузкі. Пры гэтым контрфорсы звычайна былі не вертыкальнымі, а крыху нахільнымі. Каб зменшыць масіўнасць і грубаватасць іх формы, контрфорсы іншы раз сталі рабіць ступеньчатымі альбо гранёнымі. Мэтай узвядзення контрфорсаў, як і ў французскай готыцы, было змяншэнне тоўшчы сцяны, стварэнне вялікіх стральчатых вокнаў, праз якія б лілося «нябеснае святло». Таму неабходна было ўмацоўваць прасценкі паміж вокнамі пастаўленымі перпендыкулярна да сцен контрфорсамі, якія надавалі мастацкаму абліччу сабора раўнамерны «складчаты» рытм.

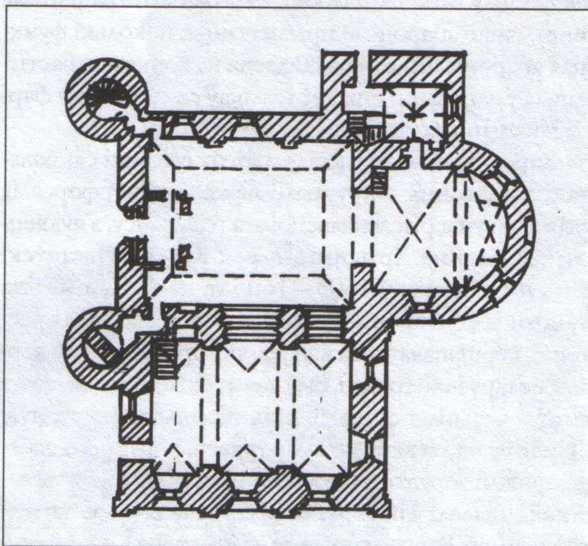
Археалагічныя даследаванні паказалі, што ў сакральнай архітэктуры Вялікага княства Літоўскага ў XV ст. атрымалі пашырэнне контрфорсы, пастаўленыя па вуглах збудавання ўзаемна перпендыкулярна. Гэтым дасягалася адразу двайная карысць: контрфорсы не толькі ўспрымалі распор скляпенняў, але і ўмацоўвалі найменш устойлівыя вуглавыя часткі. Аднак у незавершанасці, нейкай ваяўнічай рыцарскай «рагатасці» і адкрытасці гэтага будаўнічага прыёму быў прамы і творчы шлях да стварэння вежы-контрфорса, чацверыковай альбо круглай замкнутай формы. Вежы славутых абарончых праваслаўных храмаў беларускай готыкі — гэта не толькі фартыфікацыйныя і камунікацыйныя прыстасаванні (ход у паддашша, байніцы, машыкулі і г.д.), але і магутныя кампактныя контрфорсы, якія па вуглах падтрымліваюць нагрузку сцен і скляпенняў, масіўнай канструкцыі даху і велічных мураваных франтонаў. Пры гэтым яны сталі яшчэ і важным эстэтычным кампанентам усёй кампазіцыі.

Рэнесанс прынцыпова адмаўляецца ад нервюрных скляпенняў і контрфорсаў як ад гатычнай спадчыны і будаўнічай архаікі. У мясцовых рэнесансных пабудовах атрымоўваюць пашырэнне важкія цыліндрычныя скляпенні вялікага пралёта з распалубкамі (для павялічвання зоны асвятлення). Але дойліды мясцовага рэнесансу разам з нервюрамі адмовіліся і ад падпружных арак, якія б дадаткова ўмацоўвалі скляпенні. Гэта прымусіла іх значна павялічыць, параўнальна з готыкай, таўшчыню сцен, якія сваім цяжарам забяспечвалі ўласную ўстойлівасць збудавання. Наяўнасць у архітэктоніцы якіх-небудзь вышынных дамінант (напрыклад, вестверка) патрабавала іх умацавання, што і рабілася з дапамогай невялікіх круглых вежачак-контрфорсаў. Яны ж ставіліся і ў іншых канструкцыйна аслабленых вузлах збудаванняў.

Невыпадкова, што наяўнасць цыліндрычных вежачак-контрфорсаў, якія генетычна паходзяць з готыкі, стала адной з асноўных прыкмет мясцовага рэнесансу ў разнастайных кампазіцыях храмаў розных канфесій. У гэты час падобныя вежы ўжо страцілі сваё генетычнае абарончае прызначэнне, паколькі функцыя абароны была перакладзена на вонкавыя бастыённыя ўмацаванні гарадоў і замкаў рэнесансных фартыфікацыйных сістэм.

Характэрным прыкладам архітэктонікі сакральнага збудавання з круглымі вежамі-контрфорсамі, якія адметны рысамі мясцовага рэнесансу, з'яўляецца касцёл Яна Хрысціцеля ў в. Камаі (Пастаўскі р-н), пабудаваны ў 1603—1605 гг. па фундацыі Яна Рудаміны-Дусяцкага. Як сведчаць археалагічныя раскопкі, першапачаткова касцёл, як і праваслаўныя цэрквы беларускай готыкі, быў чатырохвежавы, залавага тыпу з чатырма слупамі, якія падзялялі ўнутраную прастору на дзевяць роўных травей, перакрытых нервюрнымі зорчатымі скляпеннямі. Іх фрагменты часткова ацалелі ў паўкруглай алтарнай апсідзе з невялікай вімай. Вуглы асноўнага аб'ёму фланкавалі чатыры цыліндрычныя абарончыя вежы паўночнарэнесанснага тыпу, якія маюць пастаяннае сячэнне дыямет-

Касцёл Яна Хрысціцеля ў Камаях. Галоўны фасад



Касцёл Яна Хрысціцеля ў Камаях. План

рам 6 м пры таўшчыні сцен 2 м. Дзве з іх, што знаходзіліся каля алтара, пазней былі разабраны. Пасля пажару ў сярэдзіне XVII ст. скляпенні храма абваліліся. Пры аднаўленні апорныя слупы ў інтэр'еры цалкам разабралі, а залу перакрылі плоскім люстэркавым скляпеннем на падугах. Касцёл шматразова рэстаўрыраваўся і адбудоўваўся ў 1725—1736, 1778 і 1861 гг. Аднак яго галоўны фасад захаваў суровы аскетычны выгляд з шырокім сціплым шчытом, аздобленым плоскімі нішамі, і масіўнымі круглымі вежамі-контрфорсамі з байніцамі.

Адным з найбольш характэрных праяў ідэалогіі італьянскага Рэнесансу было пашырэнне мецэнацтва і саслоўнай эмблематычнасці ў формах мастацтва, якія яскрава выявіліся як у свецкім, так і ў сакральным дойлідстве. Падобную гістарычную мадэль сацыяльных паводзін і духоўнай культуры, заснаваных на пачуцці саслоўнай абранасці і выключнага грамадскага статуса, перанялі і мясцовыя магнаты. У канцы XVI ст. традыцыяналізм, праграмнасць, эмблематыч-

Касцёл Яна Хрысціцеля ў Камаях. Байніца

насць, дэкларатыўнасць саслоўных прыярытэтаў ярка выявіліся ў самабытных і разнастайных формах архітэктуры ў выглядзе змітавання мясцовых будаўнічых традыцый з праявамі ўсіх суіснуючых на той час еўрапейскіх архітэктурна-мастацкіх стыляў.

Яшчэ ў 1582 г., перад паломніцтвам у Святую Зямлю, М. К. Радзівіл Сіротка даў абяцанак пабудаваць капліцу ў гонар св. Рафаіла (апекуна падарожнікаў), аднак будаўніцтва гэтай капліцы пачалося толькі праз 11 гадоў, пасля заканчэння езуіцкага касцёла Божага Цела ў Нясвіжы. У 1593 г. за 11 дзён на гары ў 1,5 км на паўднёвы захад ад Нясвіжа была пастаўлена невялікая шасцігранная ў плане пабудова, ва ўзвядзенні якой прымаў удзел сам князь з сям'ёй і дваром, падносячы цэглу і вапну. Незвычайная цэнтрычная ку-

Касцёл Яна Хрысціцеля ў Камаях. Бакавы фасад

пальная кампазіцыя капліцы, паводле задумы фундатара, сімвалізавала гармонію Сусвету і адпавядала мастацкім ідэалам Рэнесансу.

У хуткім часе капліца пад Нясвіжам набыла славу цудатворнай і стыхійна была перайменавана мясцовымі жыхарамі ў гонар Архангела Міхаіла, які лічыўся апекуном усяго Вялікага княства Літоўскага. Таму

Касцёл Яна Хрысціцеля ў Камаях. Фрагмент галоўнага фасада

Касцёл Яна Хрысціцеля ў Камаях. Галоўны фасад

пасля смерці Сіроткі ў 1616 г. да 1620 г. па фундацыі вялікага гетмана літоўскага Яна Караля Хадкевіча да капліцы, якая стала прэсбітэрыем новага касцёла, прыбудавалі падоўжны прамавугольны неф. На галоўным фасадзе было тры вежачкі. Цэнтральная з іх, «мураваная на 8 граняў над дахам касцёльным», была вышэй за яго «на адзін ярус, з вокнамі сляпымі». Невялікі купалок над ёю, таксама ў «адзін ярус з гонты», завяршаўся выявай Міхаіла Архангела «з бляхі медзянай». Па баках франтона стаялі дзве больш нізкія вежы «ў чатыры вуглы», накрытыя купалкамі з галоўкамі. Унутры неф перакрываўся скляпеннем «авальным», а над алтаром узвышалася мураваная вежа з купалам (былая капліца).

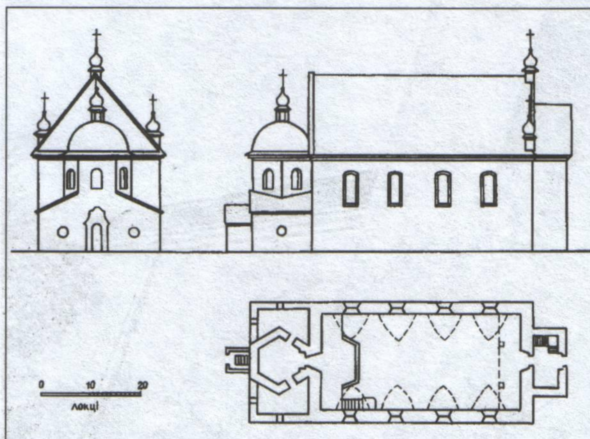
У 1643 г. вакол Міхайлаўскага касцёла была ўзведзена васьмікантовая ў плане агароджа з дзевяццю невялікімі круглымі капліцамі, прысвечанымі Усім Харам Анёльскім. Такім чынам быў створаны архітэктурны ансамбль, асноўная кампазіцыйная ідэя якога была падпарадкавана рэлігійна-іерархічнай семантыцы, а мастацкае аблічча несла выразныя рысы мясцовага рэнесансу. У сярэдзіне XIX ст., паводле У. Сыракомлі, «касцёл пазбаўлены сваёй вежы, пераўтвораны ў склад пораху і амуніцыі вайсковай». На сённяшні дзень ацалелі толькі падмуркі крыпты.

Паслядоўнікамі мецэнацкай дзейнасці М.К. Радзівіла Сіроткі ў галіне сакральнага каталіцкага будаўніцтва ў першай палове XVII ст. сталі многія буйныя магнаты Вялікага княства Літоўскага (Сапегі, Пацы, Кішкі, Сангушкі і шмат іншых). Аднак параўнальна з Сіроткам, у архітэктуры фундаваных імі святынь у меншай ступені прагледжваецца ідэалагічная праграма контррэфармацыі і эстэтычныя арыенціры мастацтва барока. Для іх у большай ступені ўласцівы ідэі мясцовага арыстакратычнага патрыятызму, званага сарматызмам.

Архітэктоніка большасці касцёлаў першай паловы XVII ст. мае складаны готыка-рэнесансны характар, вельмі адрозны ад класічных узораў готыкі і рэнесансу. Звычайна яны мелі аднанефавую залавую структуру з адной роўнавысокай з нефам вялікай апсідай прэсбітэрыя. На працягу паўстагоддзя пад уплывам эстэтыкі барока архітэктурныя формы готыка-рэнесансных касцёлаў паслядоўна мяняліся ў бок большай пластычнасці і маляўнічасці. Гранёную гатычную форму апсіды паступова паўсюдна замяніла паўкруглая. Вільчык даху над апсідай першапачаткова быў ніжэй за асноўны, што надавала кампазіцыі святыні характэрную дынаміку ад алтара да ўвахода. Падобныя сілуэты касцёлаў адлюстраваны на ведутах многіх гарадоў і мястэчак Беларусі пачатку XVII ст. Пазней вільчыкі дахаў над нефам і апсідай пачалі аб'ядноўваць. Усё гэта звонку імітавала маналітную структуру трохнефавай барочнай базілікі.

Сцены касцёлаў заставаліся па-гатычнаму тонкімі і таму звычайна ўмацоўваліся шэрагам вертыкальных контрфорсаў. Але паступова гэтыя гатычныя рудыменты зніклі, часам яны пераносіліся ўнутр нефа, каб, хаця б візуальна, стварыць брутальную барочную пластыку архітэктурных мас. Да таго ж вонкавыя і ўнутраныя контрфорсы пачалі аздабляць ордэрнымі пілястрамі з разнастайнымі капітэлямі, вельмі далёкімі ад класічнага ордэра, у якіх увасабляліся матывы мясцовай флоры. У збудаваннях змяшанага готыка-рэнесанснага характару назіраецца таксама комплекснае спалучэнне ў камунікацыйна-канструкцыйных вузлах вежы і контрфорса круглай альбо чацверыковай формы. У далейшым ідэя вежаў-контрфорсаў паслужыла асновай фарміравання ў шматлікіх мадыфікацыях двухвежавых фасадаў сакральных помнікаў беларускага барока.

Унутры залавая прастора готыка-рэнесансных касцёлаў заўжды перакрывалася цыліндрычным рэнесансным скляпеннем з распалубкамі, без падпруж-



Касцёл Міхаіла Архангела пад Нясвіжам. Рэканструкцыя аўтара

ных арак. Прасторны шырокі сафіт скляпення звычайна ўпрыгожвалі ляпнымі дэкаратыўнымі кесонамі самых разнастайных малюнкаў. Адрозна ад нервюраў яны не мелі канструкцыйнага характару. Падобная «дывановая» аздоба скляпенняў характэрная не толькі для готыка-рэнесансных і раннебарочных касцёлаў, але і для храмаў іншых канфесій таго часу, напрыклад уніяцкага Успенскага сабора жыровіцкага манастыра, кальвінскага збору ў Замосці і інш. Распаўсюджаны ў храмах готыка-рэнесанснага тыпу дэкор цыліндрычных скляпенняў ляпнымі кесонамі, якія, па сутнасці, імітавалі малюнак сапраўдных гатычных нервюр, адзначаецца ў больш позніх інвентарах як «старасвецкі».

Найбольш паслядоўнымі прыхільнікамі азначаных «старасвецкіх» готыка-рэнесансных формаў у архітэктуры касцёлаў з'яўляюцца князі Леў Іванавіч Сапега (1557—1635) і яго сын Казімір Леў Сапега (1609—1666), якія вылучаюцца на агульным фоне маштабамі і колькасцю фундацый, пэўнай эстэтычна-ідэалагічнай праграмай.

У 1594 г. вялікі канцлер літоўскі Леў Сапега фундаваў у сталіцы княства, Вільні, фарны касцёл у гонар Міхаіла Архангела, змураваны да 1625 г., які меў шмат агульных рыс з касцёламі, пабудаванымі князем Радзівілам Сіроткам, асабліва з Троіцкім касцёлам у Чарнаўчыцах. Віленскі Міхайлаўскі касцёл перакрыты цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі, без падпружных арак. Паверхня скляпення пакрыта суцэльным дыванам ляпнога арнаменту, які складаецца з 8-канцавых зорак, разетак, сардэчкаў і інш. Распор скляпенняў передаецца на бакавыя сцены нефа, якія звонку ўмацоўваюць контрфорсы. Аднак у верхняй частцы контрфорсы пераходзяць у ордэрныя пілястры і завяршаюцца магутным прафіляваным антаблементам: тут яскрава спалучаюцца элементы готыкі і рэнесансу. Але на галоўным фасадзе контрфорсы ўжо цалкам заменены пілястрамі з прыгожымі капітэлямі, аздобленымі мясцовымі раслiннымі матывамі. Па баках ніжняй часткі фасада размешчаны круглыя ў плане вежачкі-контрфорсы з вітымі ўсходамі ўнутры. Верхняя частка фасада перабудавана ў 1662 г. У інтэр'еры святыні ацалела надмагілле фундатара і яго дзвюх жонак, якое ўяўляе сабою манументальную прысценную архітэктурна-скульптурную кампазіцыю з шматколернага мармуру, у якой

Касцёл Міхаіла Архангела ў Вільні. Галоўны фасад

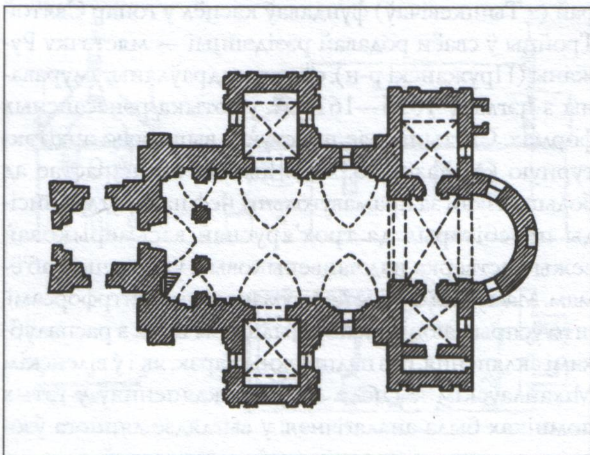
рысы рэнесансу і ранняга барока падкрэслены элементамі саслоўнай эмблематыкі.

У 1596 г. Леў Сапега разам з жонкай Аляксандрай (з Тышкевічаў) фундаваў касцёл у гонар Святой Тройцы ў сваёй родавай рэзідэнцыі — мястэчку Ружаны (Пружанскі р-н), спачатку драўляны, змураваны з цэглы ў 1615—1617 гг. у готыка-рэнесансных формах. Святыня мае простую і выразную архітэктурную кампазіцыю, якая дынамічна нарастае ад больш нізкай за прамавугольны неф паўкруглай апсіды прэсбітэрыя да трох'яруснай васьмерыковай вежы-вестверка над чацверыковым уваходным аб'ёмам. Масіўныя сцены нефа ўмацаваны контрфорсамі, што ўспрымаюць распор цыліндрычнага з распалубкамі скляпення, без падпружных арак, як і ў віленскім Міхайлаўскім касцёле. Аздоба скляпенняў у гэтых помніках была аналагічная: у выглядзе ляпнога ўзорыстага арнаменту з несапраўдных кесонаў.

Аднак пры рэканструкцыі ў другой палове XVIII ст. ляпная аздоба скляпення ружанскага Троіц-

Троіцкі касцёл у Ружанах. Галоўны фасад

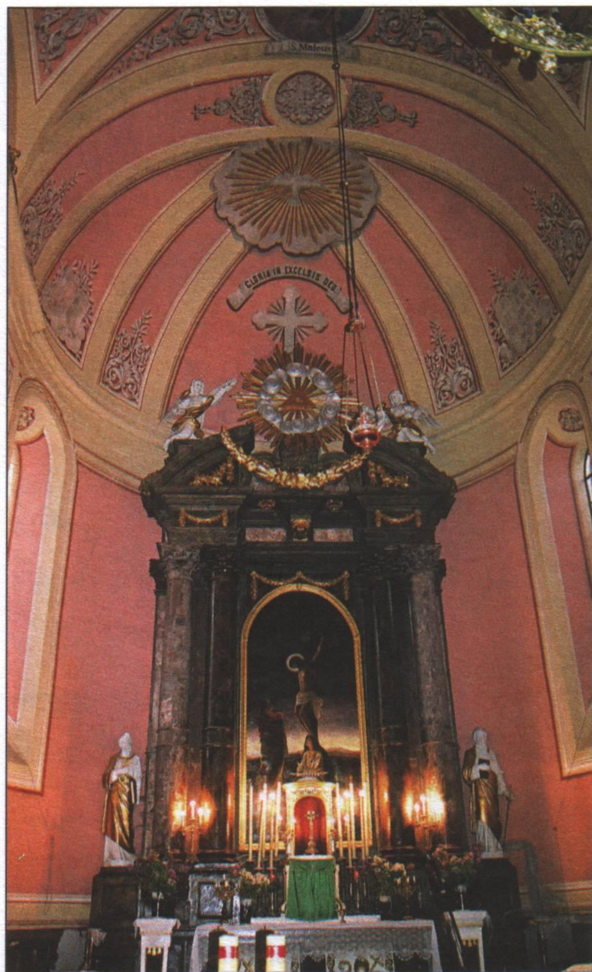
кага касцёла была заменена фрэскавым роспісам, які аптычна імітаваў рэальна неіснуючыя архітэктурныя элементы: падпружныя аркі і аб'ёмныя рэбры распалубак. У 1768 г. да сярэдняй травеі трохчасткавага нефа з поўначы прыбудавана капліца Св. Крыжа, а ў 1787 г. сіметрычна ёй — капліца св. Барбары. Пры



Троіцкі касцёл у Ружанах. План

Троіцкі касцёл у Ружанах. Агульны выгляд з боку алтарнай апсіды

гэтым у інтэр'еры ўнутраныя контрфорсы, якія адпавядалі вонкавым контрфорсам, замянілі здвоенымі пілястрамі, што надало арачным уваходам у капліцы больш урачысты, амаль трыумфальны характар. Нягледзячы на розначасовасць прыбудоў, яны арганічна дапоўнілі і ўзбагацілі першапачатковую тэктоніку касцёла. Рэканструкцыяй святыні ў 1780-ыя гг. займаўся прыдворны архітэктар Сапегаў Я. С. Бекер, які і надаў яе архітэктурна-мастацкаму абліччу рысы барочнага класіцызму. Галоўны алтар захаваў сваю аўтэнтыку з першай паловы XVII ст. У яго кампазіцыю ўключаны герб Сапегаў, іх вензель прысутнічае таксама ў малюнку каванай перадалтарнай агароджы, што выяўляе яскравыя прыкметы сарматызму.

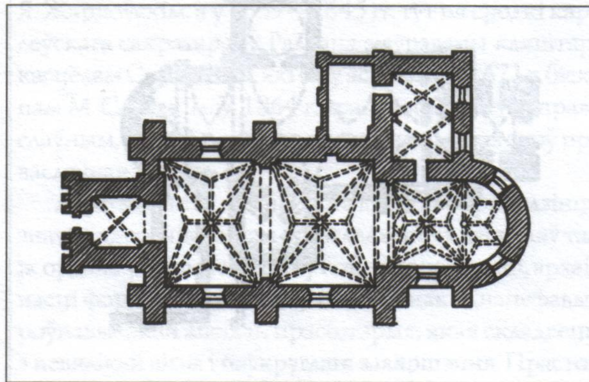


Троіцкі касцёл у Ружанах. Інтэр'ер

Касцёл св. Юр'я ў Крамяніцы Дольнай. Выгляд з боку алтарнай апсіды

Архітэктура Троіцкага касцёла ў Ружанах паўплывала на мастацкае аблічча шэрага больш позніх каталіцкіх святынь блізкага рэгіёна, цэнтрам якога быў Слонім (паміж Слонімам і Ружанамі каля 40 км). Найбольш архаічны ў сваёй аснове варыянт готыка-рэнесанснай архітэктуры пачатку XVII ст. уяўляе касцёл св. Юр'я ў в. Крамяніца Дольная (Зэльвенскі р-н, каля 40 км на захад ад Слоніма), змураваны пасля 1617 г. па фундацыі віцебскага кашталяна Мікалая Вольскага пры кляштары канонікаў латэранскіх, асвечаны ў 1657 г.

Шырокі неф Юр'еўскага касцёла складаецца не з трох, як у папярэдніх святынях, а з дзвюх травей, перакрытых зорчатымі нервюрнымі скляпеннямі, таксама як і роўнавысокая з ім алтарная апсіда з паўкруглым завяршэннем, накрытыя дахам з агульным вільчыкам. Сцены абодвух аб'ёмаў умацаваны моцна выступаючымі вертыкальнымі контрфорсамі. Тарэц даху на галоўным фасадзе закрыты атыкавым франтонам з трохвугольным завяршэннем. Сам атык з ступеньчатым абрысам і рытмічнымі паўцыркульнымі нішамі мае выразны рэнесансны характар. У касцёле захавалася мармуровае надмагілле фундатара і яго жонкі Барбары, аформленае калонамі, валютамі і гербавым картушам. Больш позняя аздоба інтэр'ера ад-

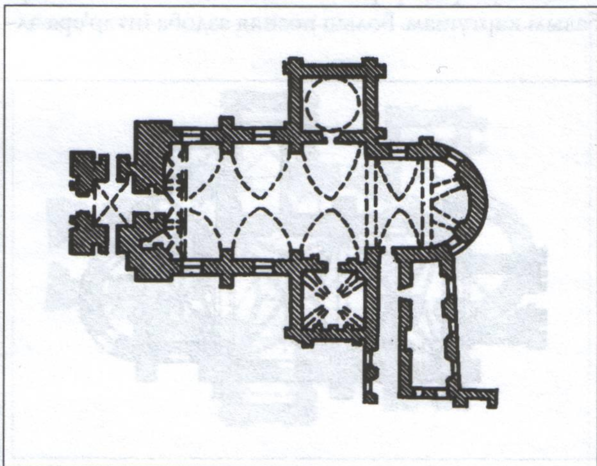


Касцёл св. Юр'я ў Крамяніцы Дольнай. План

Касцёл св. Юр'я ў Крамяніцы Дольнай. Галоўны фасад

люстроўвае розныя этапы станаўлення беларускага барока. У канцы XVIII ст. прыбудаваны прытвор у стылі барочнага класіцызму.

Блізкую да разгледжаных святынь архітэктоніку мае касцёл Ушэсця Багародзіцы ў Дзятлаве (за 40 км ад Слоніма), фундаваны ў 1624 г. Л. Сапегам, змураваны каля 1646 г. па паўторнай фундацыі яго сына К. Л. Сапегі. Неф перакрыты цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі, без падпружных арак. Сцены, як і ў іншых разгледжаных сакральных пабудовах Сапегаў, умацаваны контрфорсамі, якім унутры адпавядаюць ордэрныя пілястры. Апсіда прэсбітэрыя з паўкруглым завяршэннем зроблена роўнавысокай з нефам і мае з ім агульны вільчык даху, што характэрна ўжо для ранняга барока. Па баках вімы размешчаны сіметрычныя сакрысціі. Аднак уваходная частка істотна адрознівалася ад больш ранняга ружанскага касцёла: тут вежу замяніў невялікі рызаліт, завершаны атыкавым франтонам.



Касцёл Ушэсця Багародзіцы ў Дзятлаве. План

Касцёл св. Юр'я ў Крамяніцы Дольнай. Інтэр'ер

Пасля пажару 1743 г. да 1751 г. дзятлаўскі касцёл адноўлены архітэктарам Аляксандрам Асікевічам, манахам-бернардзінцам, на ахвяраванні М. Ф. Радзівіла, пры гэтым істотна зменены галоўны фасад і аздабленне інтэр'ера. Па баках фасада ў XVIII ст. узведзены дзве стромкія ажурныя вежы тэлескапічнай будовы, якія вызначаюцца надзвычай выцягнутымі

Касцёл Ушэсця Багародзіцы ў Дзятлаве. Выгляд з боку алтара

вертыкальнымі прапорцыямі, уласцівымі віленскаму барока. У выніку розначасовасці будаўніцтва канструкцыйна адметна вырашаны паўночна-заходні вугал збудавання, дзе размешчаны адразу дзве вітыя лесвіцы, адна з якіх вядзе на вежу-званіцу, другая — на мураваныя арганныя хоры над уваходам. У інтэр'еры кампазіцыю двух'яруснага галоўнага алтара завяршае геральдычны картуш. Геральдычныя знакі трапляюцца і сярод іншых арнаментальных матываў у афармленні інтэр'ера.

У 1635 г. К. Л. Сапегам фундаваны касцёл канонікаў латэранскіх у Слоніме. Па іншых крыніцах, гэты касцёл пабудаваны ў 1650 г. па фундацыі маршалка Вялікага княства Літоўскага Я. С. Сапегі. Храм меў роўнавысокія неф, апсіду прэсбітэрыя і трансепт. Галоўны фасад завяршаўся атыкавым франтонам і фланкаваўся па баках чацверыковымі вежамі, па вышыні таксама роўнымі з нефам. Сцены ўмацоўвалі контрфорсы. Інтэр'ер быў перакрыты цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі, без падпружных арак, аздобленым нізкарэльефным ляпным арнаментам. Інвентар XIX ст. паведамляе, што касцёл гэты «крыжовы, гатыцкай структуры». На яго месцы ў 1990-ыя гг. пабудавана праваслаўная царква.

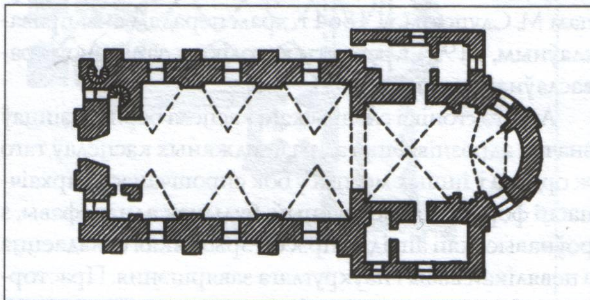
Місія бернардзінцаў запрошана ў Слонім у 1630 г. Я. Жарноўскім, а ў 1639—1645 гг. тут на сродкі каралеўскага сакратара А. Радвана змураваны кляштар з касцёлам Св. Тройцы, які быў асвечаны ў 1671 г. біскупам М. Слупскім. У 1864 г. храм перададзены праваслаўным, у 1921 г. вернуты каталікам, зараз зноў праваслаўная царква.

Архітэктоніка слонімскага касцёла бернардзінцаў значна адрозніваецца ад разгледжаных касцёлаў таго ж ордэна ў іншых месцах у бок спрошчанасці, архаічнасці формаў і канструкцый. Будынак аднанефавы, з роўнавысокай апсідай прэсбітэрыя, якая складаецца з невялікай вімы і паўкруглага завяршэння. Прасторны неф перакрыты цыліндрычным скляпеннем з вялікімі распалубкамі, якія амаль сыходзяцца ў шалызе скляпення, але па-ранейшаму без падпружных

Троіцкі касцёл бернардзінцаў у Слоніме. Галоўны фасад

Троіцкі касцёл бернардзінцаў у Слоніме. Інтэр'ер

арак. Распор скляпенняў канцэнтруецца на апорных канструкцыях, якія выступаюць за межы тонкіх сцен нефа ў выглядзе вонкавых і ўнутраных контрфорсаў, аздобленых пілястрамі.



Троіцкі касцёл бернардзінцаў у Слоніме. План

Уваходная частка храма вырашана ў выглядзе магутнай вежы-вестверка, якая сваёй будовай нагадвае готыка-рэнесансныя ўзоры: ніжні чацверык вышэй карніза нефа завершаны двума васьмерыковымі ярусамі аднолькавага сячэння з шатровым пакрыццём. Масіўнасць і важкасць вежы прымусілі зрабіць тарцовую сцяну нефа больш магутнай за астатнія. У месцы далучэння вежы да нефа ўкампанаваны вітыя ўсходы. У 1668 і 1750 гг. да перадалтарнай травеі нефа прыбудаваны квадратныя ў плане купальныя капліцы, якім нададзена амаль аднолькавае архітэктурнае вырашэнне, што, нягледзячы на рознaчасовасць іх узвядзення, узбагачае кампазіцыі храма і надае ёй завершанасць. Шмат агульных рыс, як аўтэнтычных, так і больш позняга паходжання, слонімскі касцёл бернардзінцаў мае з больш раннім фарным Троіцкім касцёлам у Ружанах.

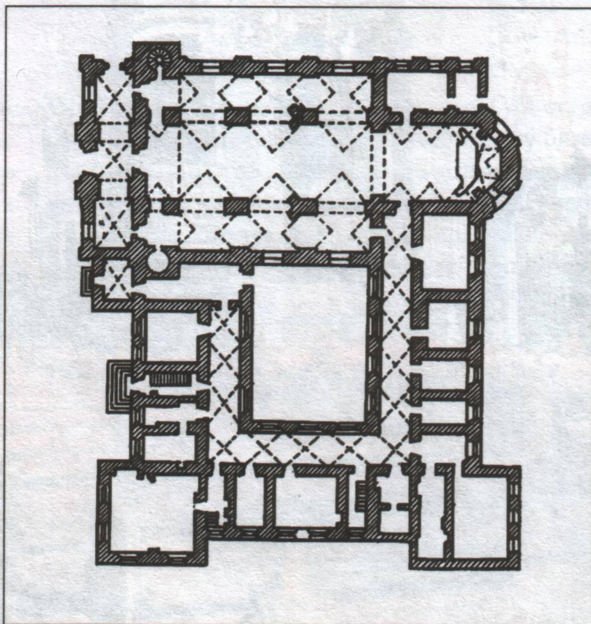
Відавочна, што будаўніцтва большасці разгледжаных касцёлаў вялося яшчэ не па папярэднім архітэктурным праекце, як у радзівілаўскім Нясвіжы, а па рэгіянальна блізкаму існуючаму ўзору. Рэгіянальную школу вызначае тэрытарыяльная блізкасць паміж парафіямі (35—50 км), часам адзіны заказчык-фундатар і наяўнасць буйнога гарадскога асяроддзя з мясцовым будаўнічым цэхам, які меў адметныя прафесійныя прыёмы і архітэктурна-мастацкія традыцыі. Характэрнымі готыка-ренесанснымі рысамі разгледжаных сакральных збудаванняў, узведзеных у першай палове XVII ст., з'яўляецца наяўнасць у іх архітэктоніцы контрфорсаў і адначасова адсутнасць падпружных арак, якія б умацоўвалі цыліндрычныя з распалубкамі скляпенні. Відавочна, што сафіты цыліндрычных скляпенняў, не падзеленыя падпружнымі аркамі на асобныя секцыі, арганічна спалучаліся з суцэльнай аздобай «гіпсавымі штукатэрыямі» — дэкаратыўнымі ляпнымі кесонамі самых разнастайных формаў.

Характэрнай «сапегаўскай» асаблівасцю касцёла бернардзінцаў у Друі (Браслаўскі р-н), змураванага ў 1643—1646 гг. па фундацыі К. Л. Сапегі, з'яўляецца адсутнасць у ім падпружных арак, якія б умацоўвалі цыліндрычныя з распалубкамі скляпенні, і аздоба іх ўзорыстым дыванам буйных ляпных кесонаў, што ўтвараюць складаны малюнак. Сцены бакавых нефаў умацаваны вонкавымі контрфорсамі, а першапачатковы галоўны фасад — вежачкамі-контрфорсамі. Гэты помнік рэгіянальна далёкі ад ружанска-слонімскага рэгіёна, але тым больш яскрава яго архітэктура выяўляе сацыяльныя інтэнцыі і мастацкія густы фундатараў. Прыхільнасць буйнейшых беларускіх магнатаў да мясцовых готыка-рэнесансных архітэктурна-будаўнічых прыёмаў (контрфорсы, «нягладкія», «старасвецкія» скляпенні) ускосна сведчыць пра іх традыцыяналізм і саслоўную годнасць.

У готыка-рэнесансных касцёлаў іншага рэгіёна, якія можна вызначыць як мінскі, назіраюцца пэўныя адрозненні ў архітэктоніцы збудаванняў, параўнальна з «сапегаўскімі» фундацыямі.

Фарны касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі ў в. Дзераўная (Стаўбцоўскі р-н) доўгі час памылкова разглядаўся як кальвінскі збор, пабудаваны ў 1590 г. па фундацыі М. Радзівіла Чорнага. Інвентар за 1789 г. паведамляе, што касцёл фундаваны ў 1598 г. М. К. Радзівілам Сіроткам з жонкай Яўхіміяй з Вішнявецкіх. Аднак больш ранні інвентар ад 1655 г. сведчыць, што касцёл тут «змураваў сваім коштам ксёндз Войцех Сялява, канонік віленскі, плябан Дзеравенскі». Паводле дат жыцця апошняга і яго іншых фундацый, будаўніцтва дзераўнянскага касцёла прыпадае на 1630-ыя гг., што ў цэлым адпавядае яго стылістыцы.

Троіцкі касцёл бернардзінцаў у Друі. Выгляд з боку алтарнай часткі



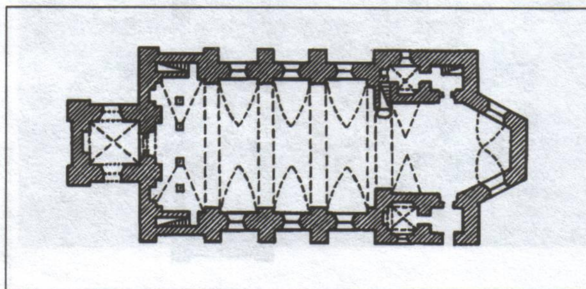
Троіцкі касцёл бернардзінцаў у Друі. План

Касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі ў в. Дзераўная. Інтэр'ер

Касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі ў в. Дзераўная. Агульны выгляд

Падоўжны неф дзераўнянскага касцёла перакрыты цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі, але ўжо на падпружных арках, якія перадаюць распор скляпенняў на вонкавыя контрфорсы і ўнутраныя пілоны, аздобленыя пілястрамі. Сістэма апор і падпружных арак падзяляе неф на 4 травеі. Алтарная апсіда мае архаічныя гранёныя формы, але адначасова — новую незвычайную форму даху, які зроблены больш нізкім толькі над трохгранным завяршэннем. Пры гэтым вялікая віма прэсбітэрыя і размешчаныя абапал яе сіметрычныя сакрысціі аб'яднаны з нефам агульным дахам з падоўжным вільчыкам. Часткі сакрысцій выступаюць за межы нефа і маюць самастойныя двухсхільныя дахі. У гэтым помніку назіраецца пэўная незалежнасць кампазіцыі пакрыцця адносна тэктонікі ўласна храма, што з'яўляецца ўжо рысай ранняга барока.

Па характару муроўкі археолагамі вызначана, што існуючая пры ўваходзе трох'ярусная вежа-вестверк прыбудавана пазней, у другой палове XVII ст., а гэта значыць, што першапачаткова касцёл меў бязвежавы фасад. Пра тое ж сведчаць сіметрычныя маршавыя лесвіцы, укампанаваныя ў тоўшчы сцен першай травеі нефа, што вялі на хоры і ў паддашак, пры адсутнасці іх сувязі з вежай. Пры ўсёй супярэчлівасці



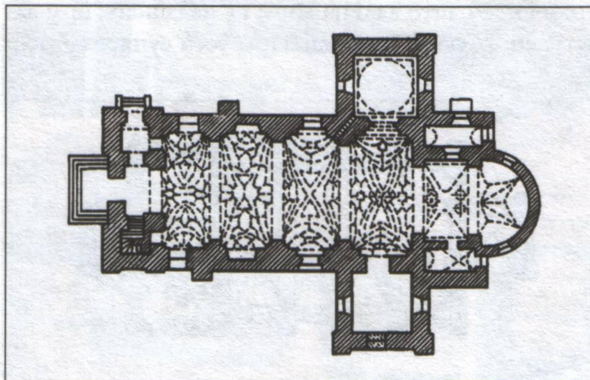
Касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі ў в. Дзераўная. План

Касцёл Унебаўзяцця Дзевы Марыі ў в. Дзераўная. Выгляд з боку алтара

Касцёл Звеставання Дзеве Марыі ў Вішнева. Інтэр'ер

гістарычных звестак і генезісу архітэктурных формаў дзераўнянскага касцёла па стылявых прыкметах яго трэба датаваць не раней за 1630-ыя гг.

Касцёл Звеставання Дзеве Марыі ў Вішнева (Валожынскі р-н) змураваны ў 1637—1641 гг. па фундацыі ваяводы навагрудскага Ю. Л. Храптовіча, асвечаны ў 1675 г. біскупам М. Слупскім. Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя касцёла склалася ў выніку некалькіх будаўнічых этапаў. Рэнесансны па сутнасці аднанефавы кафалікон перакрыты цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі, на падпружных арках, якія таксама падзяляюць яго на 4 часткі. Кожная частка скляпення аздоблена прыгожымі ляпнымі кесонамі, малюнак якіх не паўтараецца. Ляпны арнаментальны дэкор маюць таксама скляпенні вімы і конхі паўкруглага завяршэння апсіды прэсбітэрыя, больш нізкай за неф, з асобным дахам. Сцены нефа даволі масіўныя, таму, каб павялічыць прастору і візуальна зменшыць іх масіўнасць, яны раскрапаваны арачнымі нішамі і ўмацаваны ступеньчатымі пілястрамі. У 1771 г. храм быў адноўлены пасля пажару на сродкі А. Храптовіча: да перадалтарнай травеі прыбудаваны квадратныя ў плане капліцы (адна з іх перакрыта купалам). У 1906 г. да раней бязвежавага галоўнага фасада прыбудаваны вузкі 2-вежавы нартэкс у псеўдабарочным стылі, што істотна змяніла аўтэнтычнае аблічча святыні.



Касцёл Звеставання Дзеве Марыі ў Вішнева. План

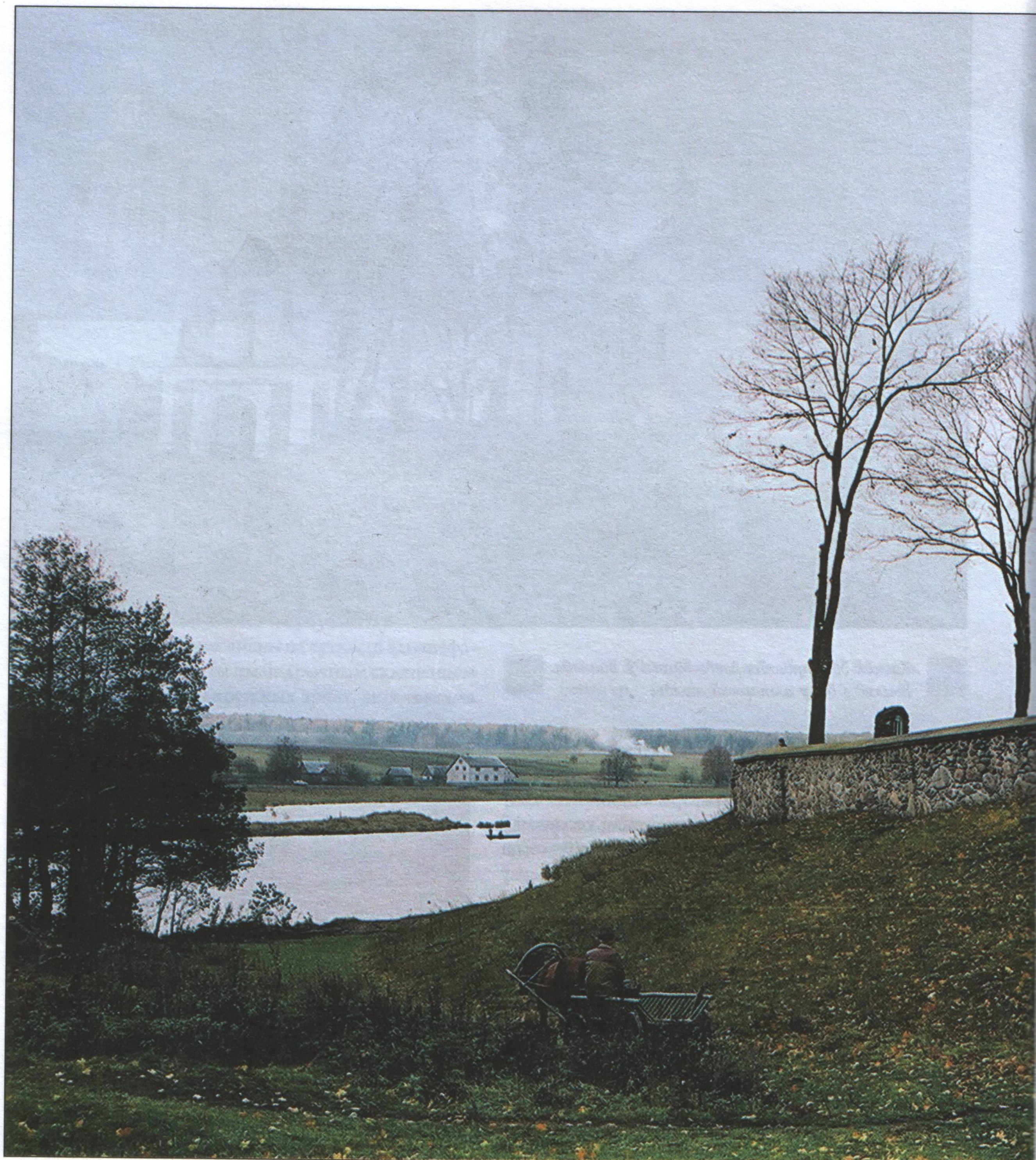
Са з'яўленнем і пашырэннем у архітэктуры ранняга барока падпружных арак, якія ўмацоўвалі скляпенні і дазвалялі зрабіць пралёты нефаў большымі,

Касцёл Звеставання Дзеве Марыі ў Вішнева. Выгляд з боку алтарнай апсіды

паступова знікла цяга да «нягладкіх», «старасвецкіх» дэкарыраваных скляпенняў. Пашыраны готыка-рэнесансны прыём мастацкага афармлення скляпенняў ляпнымі геаметрычна-арнаментальнымі кесонамі ў перыяд сталага барока паступова саступіў месца больш маляўнічаму і свабоднаму дэкору інтэр'ераў сюжэтнымі кампзіцыямі і раслліннымі матывамі ў тэхніцы стука.

Уціск праваслаўнага насельніцтва Вялікага княства Літоўскага, які чыніўся на карысць католікаў і уніятаў пасля заключэння Брэсцкай уніі 1596 г. дзяржаўнымі і царкоўнымі ўладамі, аб'ектыўна адлюстраваны ў шматлікіх гістарычных дакументах таго часу. Асноўнымі сродкамі ідэалагічна-канфесійнага ўціску былі перадача праваслаўных цэркваў уніяцкаму духавенству, рэзкае скарачэнне, а затым (пасля забойства «схізматыкамі» ў 1623 г. у Віцебску уніяцкага ар-

Касцёл Звеставання Дзеве Марыі ў Вішнева. Фрагмент скляпенняў



Касцёл Звеставання Дзеве Марыі ў Вішневе. Выгляд з боку алтарнай апсіды

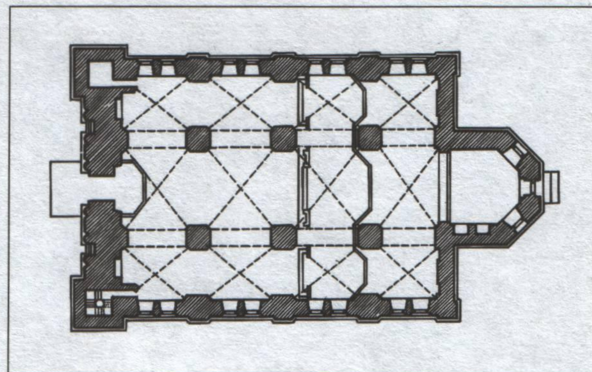
Касцёл Звеставання Дзеве Марыі ў Вішнева. Агульны выгляд

Касцёл Звеставання Дзеве Марыі ў Вішнева. Інтэр'ер

хібіскупа Язафата Кунцэвіча) поўная забарона іх новага будаўніцтва на ўвесь час праўлення караля Жыгімонта III Вазы. Як вынік, помнікі праваслаўнай муравана й культавай архітэктуры першай паловы XVII ст. вельмі рэдкія.

Складаная гісторыя заснавання і будаўніцтва першага муравана га праваслаўнага храма ў Мінску, які, на шчасце, ацалеў да нашых дзён, яскрава раскрыта сучаснымі гісторыкамі-рэстаўратарамі. У лістападзе 1611 г. «пані маршалковае» А. Друцкая-Горская ахвяравала для будаўніцтва праваслаўнага манастыра і царквы ў гонар «светых апостал Петра и Павла» тры ўчасткі зямлі па вуліцы Юр'еўскай (сучаснай Ракаўскай). Умовы ахвяравання прадугледжвалі вернасць «церкви святое восточное» і падпарадкаванне праваслаўнаму віленскаму Святадухаўскаму манастыру, разам з тым — канстанцінопальскаму патрыярху. Будаўніцтва Петрапаўлаўскага манастыра актыўна падтрымалі жыхары Мінска, у большасці сваёй праваслаўныя, але ў хуткім часе яно было прыпынена каралеўскімі загадамі — «да расправы ў 10 000 злотых». Першая царква на гэтым месцы, пабудаваная ў 1611—1613 гг., была драўлянай, пра што сведчыць кароткі тэрмін будаўніцтва і згаданыя ў дакументах майстры («цеслі»).

Мураваная Петрапаўлаўская царква ў Мінску была ўзведзена, хутчэй за ўсё, у 1620—1630-ыя гг. Відавочна, што па сваіх мастацка-стылявых характарыстыках Петрапаўлаўская царква набліжаецца да больш ранніх помнікаў каталіцкага храмабудаўніцтва, напрыклад да касцёла бернардзінцаў у Гродне. Абодва храмы маюць амаль аднолькавую архітэктоніку трохнефавай 6-слуповай базілікі, без трансепта. Агульныя готыка-рэнесансныя рысы прысутнічаюць і ў вырашэнні алтарнай часткі. У Петрапаўлаўскай царкве адна алтарная апсіда, больш нізкая за асноўны неф, ад якога аддзелена мураваным франтонам і накрыта асобным дахам (гэта адыход ад праваслаўнага канона трохапсіднай алтарнай часткі). У той жа час алтарная апсіда ў Петрапаўлаўскай царкве яшчэ не мае



Петрапаўлаўская царква ў Мінску. План

выцягнутай вімы, уласцівай касцёлу. Лапідарныя гранёныя формы апсіды з'яўляюцца, верагодна, рэмінісцэнцыяй папярэдняга драўлянага храма. На глыбіні 2,5 м археолагамі выяўлены рэшткі паўкруглых у плане падмуркаў з перавязкай паміж імі і сценамі алтарнай апсіды, а таксама бакавых нефаў. Выказваліся меркаванні, што гэта сляды абарончых вежаў. Верагодна, гэта нерэалізаваныя бакавыя алтарныя апсіды, якія патрабавала праваслаўная традыцыя, але не дазволіў узвесці загад караля Уладзіслава IV Вазы 1632 г. пры будаўніцтве цэркваў арыентавацца на ўзор касцёлаў, а не будаваць іх «у выглядзе крэпасці».

Навацыйнай для праваслаўнага храмабудаўніцтва таго часу рысай архітэктуры мінскай Петрапаўлаўскай царквы з'яўляецца яе дзвюхвежавы фасад, у якім незвычайна і самабытна прагучала рэха мясцовай готыкі. У дадзеным выпадку чацверыковыя вежы пагатычнаму фланкуюць вуглы будынка, як у цэрквахкрэпасцях, а не надбудаваны над фасадам-нартэксам як яго арганічная частка, што характэрна для больш позніх барочных касцёлаў. Падобнае размяшчэнне вежаў, як і наяўнасць у іх байніц, падцвярджаюць думку пра першапачатковы абарончы характар Петрапаўлаўскай царквы. Але ў той жа час вежы тут змянілі сваю форму з круглых абарончых на прызматычную і сталі важным элементам кампазіцыі раннебарочнага фасада. Размешчаныя ў вежах маршавыя лесвіцы (а не вітыя гатычныя ўсходы) схаваны ў тоўшчы надзвычай масіўнай фасаднай сцяны (таўшчыня 145 см). Паміж выступаючымі наперад раскрапоўкамі цэнтральнага нефа і вежаў заглыблены прасценкі, што закрываюць тарцы бакавых нефаў, але не адпавядаюць ім па вышыні. У трактоўцы галоўнага фасада як самастойнай кампазіцыі, незалежнай ад тэктонікі храма, крыецца яго новая раннебарочная сутнасць, нават пры вельмі аскетычным, амаль сярэдневяковым мастацкім абліччы.

Першапачаткова нартэкс у Петрапаўлаўскай царкве ўвогуле адсутнічаў, пазней быў прыбудаваны невысокі экзанартэкс. У інтэр'еры цыліндрычныя скляпенні цэнтральнага нефа не маюць падпружных арак, што характэрна для готыка-рэнесансных касцёлаў Беларусі. Храм неаднойчы цярпеў ад пажараў, войнаў, рабаванняў, але заўсёды заставаўся праваслаўным. Аднак з прычыны яго не «истинно-русских» архітэктурна-мастацкіх характарыстык найбольш істотная

Петрапаўлаўская царква ў Мінску. Галоўны фасад

Петрапаўлаўская царква ў Мінску. Алтарная апсіда

Святадухаўская царква ў Мінску. Выгляд з боку алтарнай часткі. Малюнак-рэканструкцыя В. Сташчанюка

рэканструкцыя адбылася пасля паўстання 1863—1864 гг. У 1980-ыя гг. помнік часткова рэстаўрыраваны. Пасля вяртання храма праваслаўнай епархіі яго аднаўленне працягваецца. Рэстаўратарамі выяўлены 4 пласты манументальных сценавых роспісаў у інтэр'еры.

Створаная ў выніку заключэння Брэсцкай уніі 1596 г. уніяцкая (грэка-каталіцкая) царква падпарадкоўвалася папе рымскаму, але захоўвала праваслаўную абраднасць. Гэтая акалічнасць спрыяла таму, што пры масавай перадачы праваслаўных храмаў уніятам, якая ажыццяўлялася ў першай палове XVII ст. пры падтрымцы дзяржаўных і царкоўных улад, будынкі цэркваў не было патрэбы значна рэканструяваць. З той жа прычыны будаўніцтва новых мураваных храмаў уніятамі амаль не вялося. Увогуле пра будаўнічую дзейнасць уніятаў у XVII ст. ацалела мала сведчанняў, якія б дазволілі ў поўнай ступені вызначыць шляхі яе стылявога развіцця. Больш таго, пасля падзелаў Рэчы Паспалітай і далучэння беларускіх земляў да Расійскай імперыі уніяцкая царква ў хуткім часе была скасавана (1839), маёмасць секвеставана (1842), а большасць уніяцкіх храмаў карэнным чынам рэканструявана.

Унікальным прыкладам мураванага уніяцкага храмабудаўніцтва першай паловы XVII ст. з'яўлялася мінская царква Св. Духа, якая на сённяшні дзень ужо не існуе. Яна належала аднначасова мужчынскаму і жаночаму манастырам базыльян, складаючы з імі цэласны архітэктурны ансамбль. Манастыры адзіна-

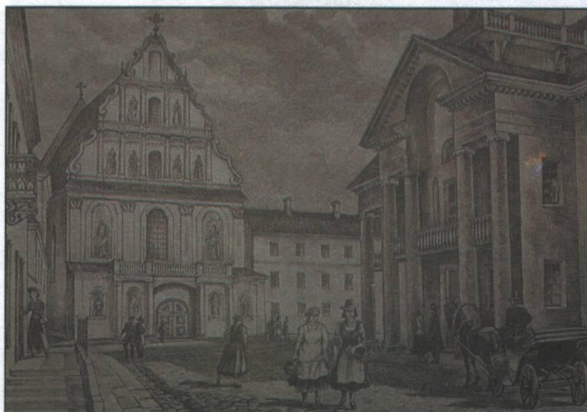
га уніяцкага манаскага ордэна св. Васілія (Базыля) Вялікага з'явіліся ў Вялікім княстве Літоўскім пасля першай кангрэгацыі уніяцкага духавенства ў 1617 г. у Навагрудку. У тым жа годзе ў Мінску для базыльянскага манастыра быў вылучаны «пляц пустый, до церкви светого Духа, в рынку против ратуши лежачий». Першая царква пры манастыры была драўлянай.

Будаўніцтва мураванай Святадухаўскай царквы пачалося пасля атрымання мінскімі базыльянамі ў 1634 г. ахвяравання ў 2000 злотых ад багатага полацкага гараджаніна. У 1641 г. па фундацыі трокскай кашталяншы Зузаны Гансеўскай пры тым жа храме быў заснаваны яшчэ і жаночы манастыр базыльянак. У 1651 г. уніяцкі мітрапаліт А. Сялява наказаў у спадчыну манастыру базыльянак 20 000 злотых з умовай быць пахаваным у царкве Св. Духа. Відавочна, што ў гэты час храм быў ужо змураваны. У 1795 г. абодва базыльянскія манастыры былі зачынены, а царква Св. Духа зроблена кафедральным Петрапаўлаўскім саборам. У 1835 г. будынак царквы пацярпеў ад пажару і ў 1893 г. радыкальна перабудаваны ў псеўдарускім стылі. Аўтэнтычны выгляд царквы ўзноўлены мастаком В. Сташчанюком паводле абмераў 1848 г.

Першапачаткова царква Св. Духа ўяўляла сабою аднанефавую пабудову з пяціграннай алтарнай апсідай і бязвежавым галоўным фасадам. Гатычныя рэмінісцэнцыі ў архітэктуры царквы захаваліся ў стральчатых абрысах вялікіх вокнаў і ў гранёнай форме алтарнай апсіды, накрытай невысокім вальмавым дахам, аддзеленым ад асноўнага мураваным франтонам. Але, як і ў адначасовай з ёю мінскай праваслаўнай Петрапаўлаўскай царкве, апсіда тут усяго адна, што супярэчыць праваслаўным канонам і больш раннім узорам.

Адметнае архітэктурнае вырашэнне галоўнага фасада Святадухаўскай царквы, наадварот, у найбольшай ступені ўвасабляла характэрныя рысы мясцовага рэнесансу. Яго асноўнай мастацкай асаблівасцю з'яўлялася выразнае спалучэнне вялікага «паладыянскага» карынфскага ордэра ў ніжняй частцы (пазней закрытага прыбудовай) са здрабнёнымі элементамі ордэрнай сістэмы на фігурным шчыце франтона, які быў раўнамерна падзелены на тры ярусы. Кожны ярус франтона па баках аздаблялі маляўнічыя валюты з «грабенчыкамі», тыповыя для паўночнаеўрапейскага рэнесансу. Рытмічны лад вертыкальных і гарызантальных чляненняў нагадваў структуру цяблавага праваслаўнага іканастаса, што адлюстроўвае агульную абрадавую спецыфіку праваслаўнага і уніяцкага храмабудаўніцтва гэтага часу. Імітацыя іканастаса на галоўным фасадзе Святадухаўскай царквы яшчэ больш выразна падкрэслена тым, што ў плоскіх паўцыркульных арачных нішах паміж ордэрнымі чляненнямі размяшчаліся фрэскавыя выявы святых, адпаведна кананічнай будове ярусаў іканастаса. Падобны прыём практычна не сустракаецца ў культавай архітэктуры Еўропы.

Характэрнай асаблівасцю архітэктуры Святадухаўскай царквы былі таксама ўнутраныя контрфорсы, што тлумачыцца нежаданнем выкарыстоўваць у яе познерэнесансным аблічы эстэтычна састарэлую для таго часу канструкцыю вонкавых контрфорсаў. Значны пралёт нефа, перакрыты цыліндрычнымі з распалубкамі скляпеннямі, патрабаваў канструкцыйнага ўзмацнення даволі тонкіх сцен будынка ў месцах перадачы на іх распору скляпенняў. Усё гэта прывяло да пастаноўкі контрфорсаў, накіраваных ва ўнутраную прастору кафалікона. Пазней з гэтай мэтай храмабудаўнікі эпохі барока пойдуць на агульнае павелічэнне таўшчыні сцен, увядзенне зноў падпружных арак і размеркаванне нагрузак на апорныя вузлы, падкрэсленыя звонку і ўнутры збудавання пілястрамі, што больш адпавядала «брутальнасці» новага стылю параўнальна са «шкілетнасцю» готыкі.



Святадухаўская царква ў Мінску. Выгляд з боку галоўнага фасада. Малюнак-рэканструкцыя В.Сташчанюка

Фінал мяцежных памкненняў

Яшчэ ў сярэдзіне XVI ст. істотныя змены на канфесійнай карце Вялікага княства Літоўскага выклікала ідэалогія рэфармацыі, дзеля якой значная, магчыма, нават большая частка тутэйшых магнатаў і шляхты адмовілася ад свайго ранейшага праваслаўнага альбо каталіцкага выравызнання, стаўшы прыхільнікамі новай канфесіі. Гістарычныя дакументы сведчаць, што ў другой палове XVI ст. колькасць кальвінскіх, лютэранскіх і арыянскіх збораў у Вялікім княстве дасягнула 177, з іх 92 — на беларускіх землях, у тым ліку толькі ў Навагрудскім павеце — 31, Мінскім —11, Віцебскім —7 і г.д. Але на пачатковым этапе пашырэння рэфармацыйнага руху большасць кальвінскіх збораў была створана на аснове храмаў іншых канфесій, пераважна шляхам перабудовы існуючых на той час гатычных касцёлаў. Готыка цалкам не прымалася пратэстантамі як мастацка-тэалагічная канцэпцыя. Колькасць каталіцкіх парафій скарацілася больш чым на палову ў параўнанні з 1550 г.

Як гэта не парадаксальна, капітальнае будаўніцтва ўласна пратэстанцкіх мураваных храмаў, з выяўленай канфесійнай праграмай, пачалося ў часы, калі рэфармацыйны рух стаў апазіцыйным да дзяржаўнай ідэалогіі, што адбылося на мяжы XVI і XVII стст. Характэрна, што большасць мураваных кальвінскіх збораў узведзена прынамсі на Міншчыне, што падаецца нейкай дэмаркацыйнай зонай паміж этнічнай Руссю і Літвой, паміж тэрыторыямі з перавагай праваслаўнага альбо каталіцкага насельніцтва.

Хаця рэфармацыйны рух у Вялікім княстве Літоўскім быў у роўнай ступені скіраваны супраць каталіцызму і праваслаўя, аднак пасля Люблінскай

уніі і пачатку контррэфармацыі наступства для абедзвюх асноўных канфесій былі рознымі: былыя каталікі звычайна вярталіся да ранейшага веравызнання, у той час як праваслаўныя пад ціскам дзяржаўнага пратэкцыянізму «просьбою і грозьбою» масава пераводзіліся ў грэка-каталікаў, што з'явілася вынікам Брэсцкай царкоўнай уніі 1596 г.

Пэўнае кола сепаратысцкі настроеных магнатаў і шляхты і надалей падтрымлівала рэфармацыйны рух, што надало руска-шведска-польскай вайне сярэдзіны XVII ст. у межах Вялікага княства Літоўскага характар вайны канфесійна-грамадзянскай. У выніку яе наступстваў сацыяльная база пратэстантызму на Беларусі была цалкам вынішчана. Пасля Андросаўскага перамір'я 1667 г. каталіцкі касцёл не толькі вярнуў сабе пераважную частку святыняў на гэтай тэрыторыі, страчаных у перыяд рефармацыі, але таксама адбудаваў дзясяткі касцёлаў, спаленых альбо спустошаных маскоўскімі і шведскімі войскамі. Амаль усе мураваныя кальвінскія зборы былі перароблены ў касцёлы (найчасцей перадаваліся езуітам), а пазней, у XIX ст., пры Расійскай імперыі, рэканструяваны ў праваслаўныя цэрквы, у выніку чаго ў значнай ступені страцілі свае аўтэнтычныя рысы. Некаторыя помнікі пратэстанцкага храмабудаўніцтва цалкам зруйнаваны ўжо ў XX ст.

У кантэксце стылявой эвалюцыі беларускай архітэктуры часоў Рэчы Паспалітай культавыя помнікі пратэстантызму складаюць некалькі асобную і адметную групу з прычыны сваёй канфесійнай спецыфікі. Семантыка пратэстанцкіх храмаў увасабляла ідэалогію, апазіцыйную той, што зыходзіла з Ватыкана. Таму пашырэнню эстэтычнай канцэпцыі барока на мяжы XVI—XVII стст. храмабудаўніцтва пратэстантаў супрацьпаставіла ўстойлівыя традыцыі мясцовага рэнесансу. Архітэктура пратэстанцкіх збораў, параўнальна з касцельнай, вызначалася большым аскетызмам і лапідарнасцю формаў, што было абумоўлена імкненнем гэтай канфесіі да больш таннай і сціплай рэлігійнай абраднасці, а таксама іншай тэалагічна-канфесійнай праграмай.

Адным з трох галоўных прынцыпаў пратэстантызму з'яўляецца свяшчэнства ўсіх дарослых, хрышчаных па веры. Як вядома, пратэстантызм адмаўляе ўсе рэлігійныя таінствы, акрамя хрышчэння і прычасця. Гэтыя палажэнні, у сваю чаргу, адмаўляюць неабходнасць алтара як сакральнага месца для святара, што знайшло адлюстраванне ў архітэктуры рэфармацкіх храмаў разглядаемага перыяду. У іх акцэнт робіцца не на алтары, а на кафедры прапаведніка. Характэрна, што найбольш адметнай рысай у архітэктуры рэфармацкіх храмаў Беларусі азначанага перыяду з'яўляецца адсутнасць алтарнай апсіды. Узорам для іх з'яўляўся архетып скініі Майсея, апісаны ў Старым запавеце. Кальвінскія зборы таго часу звычайна мелі плоскую альбо трохгранную алтарную сцяну. Паводле архітэктурна-мастацкай стылістыкі пратэстанцкія храмы маюць найболей выяўленыя рысы мясцовага рэнесансу сярод іншых кірункаў сакральнага дойлідства Беларусі.

Найбольш ранні́м дакладна датаваным мураваным пратэстанцкім храмам у Беларусі з'яўляецца кальвінскі збор у Заслаўі. Раней пачатак яго будаўніцтва памылкова датавалі сярэдзінай XVI ст., на самай справе ён закладзены ў 1577 г. па фундацыі ваяводы трокскага, князя Яна Глябовіча ў цэнтры замкавых умацаванняў. У тэстаменце ад 28 ліпеня 1590 г. фундатар адзначае: «... у замку заслаўскім збор... добра пачаты і можа быць дабудаваны, настойліва аб гэтым прашу». Далей ён перасцерагае сваіх нашчадкаў ад адступлення ад евангеліцкай веры, але гісторыя распарадзілася так, што ўжо яго сын Аляксандр, кашталян віленскі, перайшоў у каталіцтва ў першай трэці XVII ст.

У 1676 г. былы кальвінскі збор прыстасаваны пад касцёл і кансекраваны пад тытулам Міхаіла Архангела. Пры ім у 1684 г. Казімір Сапега з жонкай Хрысцінай з Глябовічаў заснаваў кляштар дамініканцаў, які існаваў тут да 1832 г. У комплекс кляштара ўваходзілі двухпавярховы драўляны манастырскі корпус, пры якім дзейнічалі школа, бібліятэка і шпіталь, стайні, свіран, лядоўня, кухня. Паводле інвентару 1772 г., у касцёле было 5 алтароў: галоўны мураваны і чатыры драўляныя, на драўляных хорах над уваходам месціўся арган.

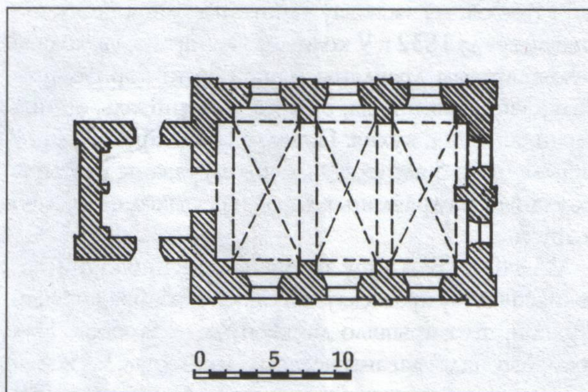
У 1840 г. храм зноў змяніў канфесійную прыналежнасць і стаў праваслаўнай Спаса-Праабражэнскай царквой, што прывяло да значных пераробак. Над дахам быў надбудаваны несапраўдны купал. У 1968—1972 гг. будынак рэстаўрыраваны, з мэтай чаго праведзены яго грунтоўныя гісторыка-археалагічныя даследаванні. Помнік уваходзіць у гісторыка-культурны

Былы кальвінскі збор (Спаса-Праабражэнская царква) у Заслаўі. Выгляд з боку алтарнай часткі

запаведнік «Заслаўе» і выкарыстоўваецца на сённяшні дзень як праваслаўная царква.

Першапачаткова заслаўскі кальвінскі збор уяўляў просты прамавугольны ў плане аб'ём (23х 15 м), накрыты высокім двухсхільным дахам, без алтарнай апсіды і ўваходнай вежы. На пачатку XVII ст. да яго з захаду прыбудавалі 35-метровую шмат'ярусную вежу-званіцу, падобную на гатычны вестверк, якая дамінуе ў кампазіцыі. Два ніжнія чацверыковыя ярусы вежы маюць агульныя карнізы з аб'ёмам кафалікона, ствараючы атыкавы ярус, што апярэзвае будынак па перыметры. Наступныя ярусы вежы маюць аднолькавае сячэнне, і толькі самы верхні ярус, накрыты пакатым шатром-«каўпаком», крыху вузейшы. У аснове яны чацверыковыя, са зрэзанымі вугламі. Усё гэта робіць вежу візуальна больш вытанчанай і дынамічнай. Уваход у храм зроблены не па восі сіметрыі будынка, як звычайна, а з паўднёвага боку ніжняга яруса вежы, што, відавочна, абумоўлена магчымасцю трапіць у яго толькі праз умацаваную браму, якая прарэзвала паўднёвы бок земляных валоў замчышча.

Залавы інтэр'ер кафалікона перакрыты крыжастымі скляпеннямі на падпружных арках, што абапі-

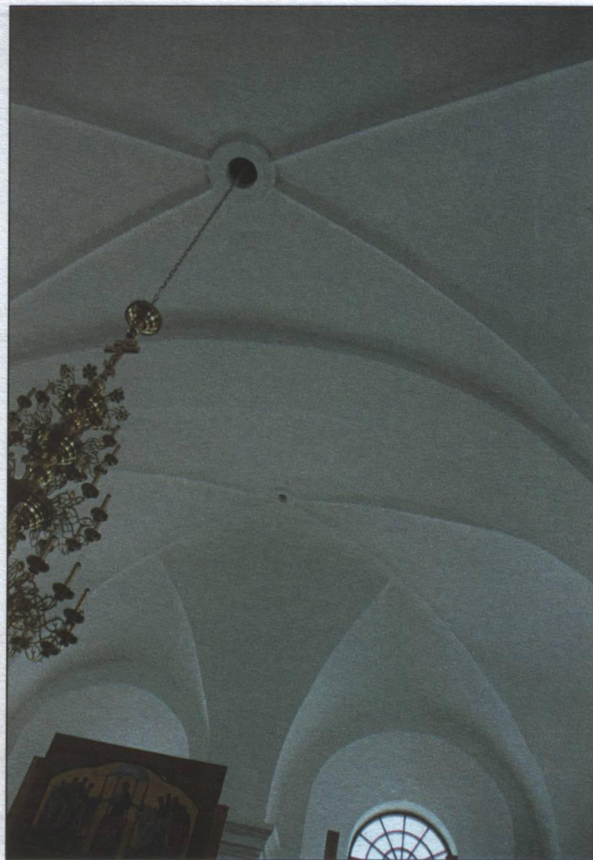


Былы кальвінскі збор (Спаса-Праабражэнская царква) у Заслаўі. План

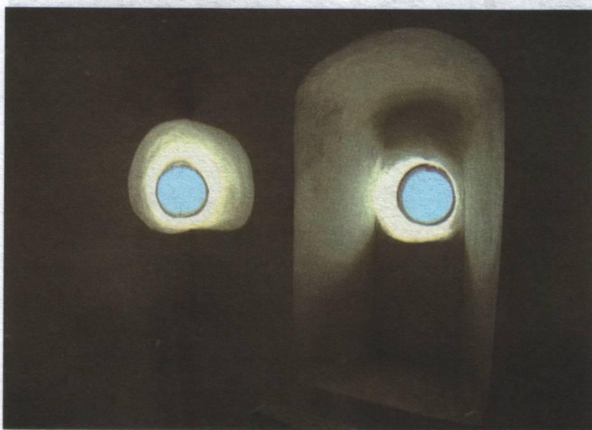
Былы кальвінскі збор (Спаса-Праабражэнская царква) у Заслаўі. Фрагмент інтэр'ера

Былы кальвінскі збор (Спаса-Праабражэнская царква) у Заслаўі. Восеньскі краявід

Былы кальвінскі збор (Спаса-Праабражэнская царква) у Заслаўі. Агульны выгляд з боку галоўнага фасада



Былы кальвінскі збор (Спаса-Праабражэнская царква) у Заслаўі. Фрагмент скляпенняў



Былы кальвінскі збор (Спаса-Праабражэнская царква) у Заслаўі. Байніцы на вежы

раюцца на ўнутраныя пілоны-контрфорсы, а 2-частковая паўпадземная крыпта — важкімі цыліндрычнымі рэнесанснымі скляпеннямі. Крыжастыя скляпенні — у сваёй аснове тыя ж цыліндрычныя скляпенні, але з вялікімі распалубкамі, якія сыходзяцца ў шалызе. Рытмічна размешчаныя аконныя праёмы маюць паўцыркульныя арачныя завяршэнні. Ярусы вежы і франтоны прарэзаны невялікімі круглымі люнетамі, якія, магчыма, мелі абарончую функцыю.

Плоская алтарная сцяна завяршаецца амаль роўнабаковым трохвугольным франтонам, у дэкаратыўна-семантычнай кампазіцыі якога дамінуе крыж. Падобная кампазіцыя знаходзілася першапачаткова і на галоўным фасадзе храма. Маналітнасць і строгую геаметрычнасць архітэктурных формаў збудавання падкрэслівае сціплы рэнесансны дэкор у выглядзе ру-

ставаных пілястраў вонкавых сцен, аркатурнага пояса і плоскіх прамавугольных ніш, што аздабляюць атыкавы ярус. Прастата і гарманічнасць мас будынка ў сукупнасці з выразным ландшафтна-архітэктурным асяроддзем надаюць непаўторнасць яго мастацкаму абліччу.

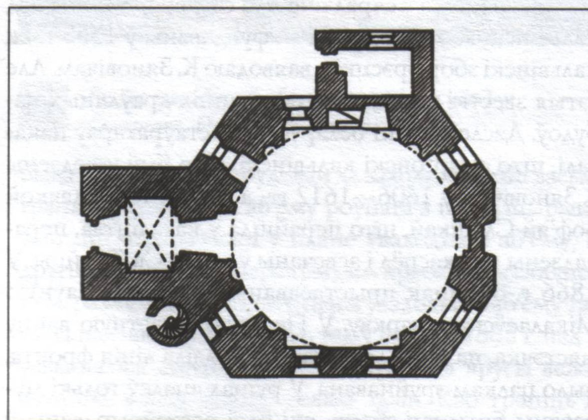
Будаўніцтва мураванага кальвінскага збору ў Рыконтах, што на Віленшчыне, таксама звычайна датуецца 1555 г., па першым упамінанні тут пратэстанцкай абшчыны. Фундацыя яго належыць уладальніку маёнтка кашталяну жмудскаму Адаму Тальвашу і яго жонцы з роду Францкевічаў. Фундатар памёр у 1628 г., з чаго вынікае, што будаўніцтва храма адбылося, хутчэй за ўсё, на мяжы XVI — XVII ст. Пазней маёнтак перайшоў да Агінскіх, пры іх пратэстанцкі збор існаваў тут да 1713 г., пазней перароблены пад касцёл, які дзейнічае і зараз.

Будынак збору ў Рыконтах — невялікі прамавугольны ў плане аб'ём, накрыты высокім двухсхільным дахам з вальмамі над трохграннай алтарнай сцяной і атыкавым франтонам на бязвежавым галоўным фасадзе. Архітэктура збудавання выразна спалучае рысы готыкі і рэнесансу. Вуглы ўмацаваны характэрнымі для позняй готыкі ўзаемна перпендыкулярнымі контрфорсамі пастаяннага прамавугольнага сячэння з двухсхільнымі дашкамі-адхонамі для вадасцёку. Вокны маюць стральчатыя арачныя завяршэнні, але іх аблямоўваюць вялікія паўцыркульныя арачныя нішы, якія ствараюць рэнесансную пластыку бакавых фасадаў.

Па версе сцен будынак апярэзвае развіты прафіляваны ордэрны карніз. Франтон, які закрывае тарэц даху, мае складаную трох'ярусную кампазіцыю. Ніжні ярус — прамавугольны атык, аздоблены аркатурай з плоскіх паўцыркульных арачных ніш, падзеленых больш высокімі пілястрамі, якія раскрапоўваюць фрыз вянчаючага антаблемента. Другі, трапецападобны, і верхні, трохвугольны, ярусы больш сціплыя і падкрэслена геаметрычныя па малюнку. Строгасць і выразнасць архітэктурна-мастацкага вырашэння, разам з адсутнасцю алтарнай апсіды, выяўляюць пратэстанцкую канцэпцыю храма і мясцовую рэнесансную стылістыку.

Крыніцы па датах фундацыі і пабудовы шырока вядомага мураванага храма ў Смаргоні надзвычай супярэчлівыя. Па адных, ён пабудаваны ў 1503 ці

Былы кальвінскі збор (Троіцкі касцёл) у Смаргоні. Галоўны фасад



Былы кальвінскі збор (Троіцкі касцёл) у Смаргоні. План

Былы кальвінскі збор (Троіцкі касцёл) у Смаргоні. Агульны выгляд

1505 г. на сродкі слонімскага старосты Юрыя Зяновіча як касцёл, а ў сярэдзіне XVI ст. перароблены пад кальвінскі збор, па другіх — фундаваны ў 1553 г. як кальвінскі збор брэсцкім ваяводаю К. Зяновічам. Але гэтыя звесткі тычацца больш ранніх драўляных пабудоў. Даследаванні беларускіх рэстаўратараў паказалі, што смаргонскі кальвінскі збор быў узведзены К.Зяновічам у 1606—1612 гг., а ў 1621 г. яго дачкой Зоф'яй Слушкай, што перайшла ў каталіцтва, перададзены пад касцёл і асвечаны ў гонар Св. Тройцы. У 1866 г. будынак прыстасаваны пад праваслаўную Мікалаеўскую царкву. У Першую сусветную вайну мястэчка, па якім доўгі час праходзіла лінія фронта, было цалкам зруйнавана. У руінах ацалеў толькі мураваны будынак збору, які быў рэстаўрыраваны ў 1923—1925 гг. У 1970-ыя гг. ён зноў падлягаў рэстаўрацыі, цяпер выкарыстоўваецца як касцёл.

Папулярнасці смаргонскага кальвінскага збору ў краязнаўцаў і гісторыкаў архітэктуры спрыяў, перш за ўсё, яго характэрны «дэкаратыўна-абарончы» атык, які лічыцца асаблівасцю рэнесансных пабудоў у Вялікім княстве Літоўскім. Але не наяўнасць атыка сама па сабе робіць смаргонскі кальвінскі збор найбольш тыповай рэнесанснай пабудовай Беларусі, а перш за ўсё — яго аб'ёмна-прасторавая структура. Класічныя ўзоры архітэктуры рэнесансу вызначаюцца ўраўнаважанасцю прасторы і масы, роўназначнасцю ўсіх фасадаў, што найлепей дасягаецца пры цэнтрычнай кампазіцыі збудаванняў. У арганізацыі мас да іх набліжаецца і кальвінскі збор у Смаргоні, але яго кампазіцыя пад уплывам традыцый мясцовага храмабудаўніцтва не вытрымана паслядоўна цэнтрычнай. Унутраная прастора храма ўяўляе сабою круглую залу, перакрытую сферычным купалам. Аднак звон-

ку яна «апранута» ў няроўнабаковы васьміграннi аб'ём: з поўдня і поўначы яго грані ўдвая большыя за астатнія і маюць па два светлавыя праёмы, у той час як іншыя — па аднаму. Гэта надае асноўнаму аб'ёму нязначную падоўжнасць па восі ўсход—захад. Каб схаваць неадпаведнасць геаметрычных формаў інтэр'ера і вонкавай кампазіцыі, таўшчыня сцен будынка дасягае ў вуглавых частках 3 м. У той жа час, каб знізіць масіўнасць канструкцый і павялічыць унутраную прастору, сцены раскрапаваны глыбокімі паўцыркульнымі арачнымі нішамі, якія дазваляюць ажыццявіць лагічны канструкцыйны пераход да круга ў аснаванні купала. На дыяганальных гранях іх дапаўняюць вытанчаныя высокія конхавыя нішы-табернакулы, што падкрэслівае рэнесансны характар інтэр'ера.

Ніжняя частка купала звонку закрыта таксама няроўнабаковым васьміграннным дэкаратыўным атыкам з аркатурай з падвойных падвесных арачных ніш. Па сваёй канструкцыі ён не прыстасаваны да абарончых функцый. Пры цэнтрычнасці ўнутранага купала вянчаючыя масы звонку захоўвалі агульную падоўжнасць кампазіцыі. Падчас рэстаўрацыі збору ў 1980-ыя гг. купалу нададзена даволі груваздкае васьмісхільнае шатровае пакрыццё, якое на папярэднім этапе было вальмавым і мела невялікі падоўжны вільчык. На фотаздымках пачатку XX ст. і малюнку другой паловы XIX ст. бачна, што на той час храм завяршаўся самкнутым купалам з ліхтарыкам у цэнтры. Гэтая форма пакрыцця, відавочна, найбольш блізкая да аўтэнтычнай, таму што наяўнасць адтуліны ўверсе сферы ўнутранага купала мае перадумовай верхняе асвятленне інтэр'ера з дапамогай лятарні — светлавой вежы-ліхтара. Да таго ж гэта больш адпавядае рэнесанснай архітэктуры храма, вырашанага накшталт шматлікіх купальных пахавальных капліц, распаўсюджаных у Рэчы Паспалітай у гэты перыяд. Пад храмам знаходзіцца крыпта для ганаровых пахаванняў.

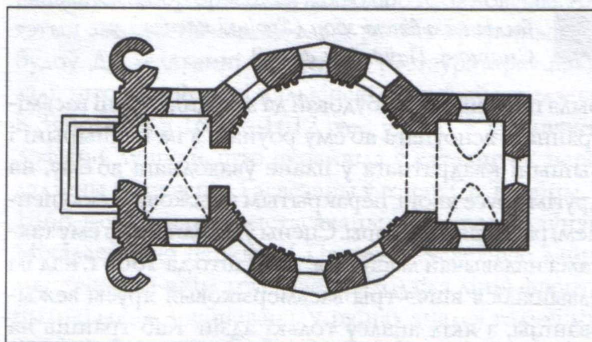
Тое, што смаргонскі кальвінскі збор вырашаны менавіта накшталт капліцы і алтарная частка ў ім адсутнічае, невыпадкова і мае пэўнае канфесійна-ідэалагічнае абгрунтаванне: прыбудова сакрысціі да асноўнага аб'ёму з паўночнага боку таксама ажыццёўлена пры прыстасаванні смаргонскага кальвінскага збору пад касцёл. Аднак кампактная, блізкая да цэнтрычнай, купальная кампазіцыя храма ад пачатку

Былы кальвінскі збор (Троіцкі касцёл) у Смаргоні. Агульны выгляд з боку алтарнай часткі

Былы кальвінскі збор (Троіцкі касцёл) у Смаргоні. Паўднёвы фасад

была парушана прыбудовай да заходняй грані васьміграннага асноўнага аб'ёму роўнага з ім па шырыні і вышыні квадратнага ў плане ўваходнага аб'ёму, на другім ярусе якога, перакрытым крыжовым скляпеннем, размешчаны хоры. Сцены ўваходнага аб'ёму таксама надзвычай масіўныя, таму што да 1866 г. над ім узвышаліся яшчэ тры васьмерыковыя ярусы вежы-званіцы, з якіх ацалеў толькі адзін. Каб трапіць на верхнія ярусы вежы-званіцы, не паслабляючы яе канструкцыйную трываласць, з поўдня да яе прыбудавана круглая гатычная вежачка з вітымі ўсходамі. Ёсць

Былы кальвінскі збор у Кухцічах. Галоўны фасад



Былы кальвінскі збор у Кухцічах (Першамайск). План

падставы лічыць, што смаргонскі кальвінскі збор меў яшчэ адну круглую вежачку з паўночнага боку цэнтральнай вежы і яго ўваходная частка першапачаткова мела трохвежавую кампазіцыю. Вежы смаргонскага збору мелі, магчыма, абарончае прызначэнне.

Архітэктоніка яшчэ аднаго рэфармацкага храма ўвасобіла аналагічныя прынцыпы формаўтварэння. Гэта мала вядомы ў гісторыі беларускай архітэктуры кальвінскі збор у Кухцічах (п. Першамайск Уздзенскага р-на). Лічаць, што ён пабудаваны ў 1560—1570 гг. на сродкі тагачаснага ўладальніка Кухціч Мацея Кавячынскага, вядомага кальвініста, паплечніка Сымона Буднага. Аднак блізкасць архітэктурнага вырашэння кухціцкага і смаргонскага кальвінскіх збораў дапускае вельмі невялікае разыходжанне ў даце іх пабудовы, якую можна аднесці да канца XVI — пачатку XVII ст. Храм у Кухцічах таксама падвяргаўся значным пераробкам і захаваўся ў моцна зменeным выглядзе. Яго асноўны аб'ём мае 12-гранную форму, даволі складаную пры рэалізацыі ў будаўніцтве пры тагачасных метадах разбіўкі плана без геадэзічных прылад. Гэтая геаметрычная форма сімвалізуе гармонію Сусвету, што, відавочна, з'яўляецца галоўнай ідэяй храма. Асноўны аб'ём накрыты пакатым шатровым дахам. Унутраная прастора ўяўляе круглую залу, якая раней перакрывалася самкнутым купалам, цяпер у інтэр'еры драўляная столь. Сцены раскрапаваны шырокімі канеліраванымі пілястрамі і завершаны прафіляванымі карнізамі. Роўную з кафаліконам вышыню мае далучаны да яго з захаду прамавугольны ўваходны аб'ём, у якім ацалела крыжовае скляпенне. Над ім існавала вежа-званіца, на якую вялі ўсходы ў круглых вежачках, размешчаных па баках уваходнага аб'ёму, каля фасаднай сцяны. Усе часткі храма аб'яднаны агульнай цягай карніза, над якім узвышаецца невысокі трохвугольны франтон больш позняга паходжання. Храм падвяргаўся рэканструкцыі ў канцы XVIII ст. у стылі, пераходным ад барока да класіцызму. У гэты час да яго была прыбудавана роўная па памерах плана з уваходным аб'ёмам, але больш нізкая за яго алтарная частка, перакрытая цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі. Пра гэта сведчыць спецыфічная «разарваная» цяга карніза на тарцы алтара і вокны-люнеты. У сваёй аўтэнтычнай будове кухціцкі кальвінскі збор вельмі нагадвае смаргонскі, і разам яны складаюць адметную групу рэфармацкіх храмаў,

Былы кальвінскі збор у Кухцічах. Агульны выгляд з боку алтарнай часткі

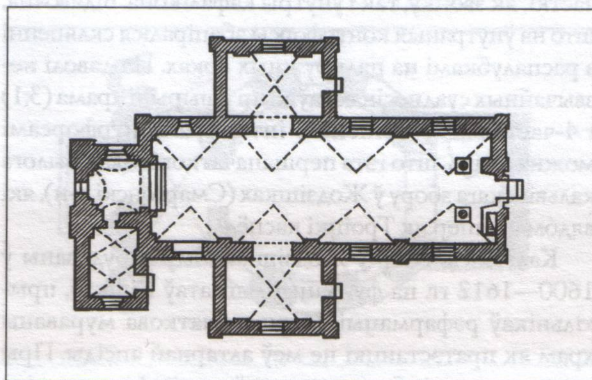
у якіх старазапаветная сімволіка арганічна спалучаецца з познімі праявамі мясцовага рэнесансу і готыкі.

Відавочна, што спалучэнне трох вежаў (цэнтральнай званіцы-вестверка і бакавых лесвічных) было адным з этапаў у сакральным дойлідстве, які папярэднічаў альбо быў альтэрнатыўным пашырэнню і фарміраванню дзвюхвежавых барочных фасадаў. Можна з упэўненасцю сцвярджаць, што азначаная трохвежавая кампазіцыя ўваходнай часткі храмаў існавала да сярэдзіны XVII ст., пра што сведчыць план культавага будынка на чарцяжы Мацея Фалькоўскага, падпісаным 1654 г., які нейкім чынам трапіў у альбом чарцяжоў з Нясвіжа [ЦНБ НАН Украіны. АР, 721(589)С, арк.2], дзе большасць графічных матэрыялаў мае больш ранняе паходжанне. На ім прадстаўлена збудаванне з моцна выцягнутым прамавугольным планам, без алтарнай апсіды, з адной сакрысціяй з паўночнага боку. Уваходная частка вырашана ў выглядзе чацверыковага аб'ёму, над якім паказана круглая вежа значных памераў. Дзве меншыя цыліндрычныя вежы з вітымі ўсходамі фланкуюць, як абарончыя, вуглы асноўнага аб'ёму. Яго даволі тонкія сцены рытмічна падзелены контрфорсамі на 4 роўныя часткі, як звонку, так і ўнутры кафалікона. Відавочна, што на ўнутраныя контрфорсы абапіраліся скляпенні з распалубкамі на падпружных арках. Па даволі незвычайных суадносінах даўжыні і шырыні храма (3:1) і 4-часткаваму чляненню інтэр'ера контрфорсамі можна лічыць, што гэта першапачатковы план былога кальвінскага збору ў Жодзішках (Смаргонскі р-н), які вядомы цяпер як Троіцкі касцёл.

Кальвінскі збор у Жодзішках быў пабудаваны ў 1600—1612 гг. па фундацыі магнатаў Кішкаў, прыхільнікаў рэфармацыі. Першапачаткова мураваны храм як пратэстанцкі не меў алтарнай апсіды. Пры рэканструкцыі збору пад касцёл езуітаў у сярэдзіне XVII ст. была зменена арыентацыя храма алтаром на захад, да Рыма, што фіксуе чарцёж віленскага архі-

Былы кальвінскі збор (Троіцкі касцёл) у Жодзішках. Алтарная апсіда (былая вежа)

тэктара-езуіта М. Фалькоўскага, затым ён перабудоўваўся ў 1778 г. У 1757—1766 гг. побач з касцёлам паводле праекта архітэктара Т. Жаброўскага пабудаваны мураваны 2-павярховы калегіум. У 1820-ыя гг. былы касцёл езуітаў пераўтвораны ў парафіяльны. Масіўны чацверыковы аб'ём, умацаваны контрфорсамі, які служыць алтаром, раней быў уваходным і завяршаўся вежай, зруйнаванай у Першую сусветную вайну. Крылы трансепта даволі значных памераў прыбудаваны толькі ў 1902—1904 гг. і надалі плану збудавання выгляд лацінскага крыжа. Контрфорсы на бакавых фасадах счасаны і заменены плоскімі лапаткамі. Будынак вянчае рэнесансны прафіляваны карніз і атыкавы франтон на галоўным усходнім фасадзе. У 1937 г. інтэр'ер храма размаляваны фрэскамі мастака П. Сергіевіча.



Былы кальвінскі збор (Троіцкі касцёл) у Жодзішках. План

Былы кальвінскі збор (Троіцкі касцёл) у Жодзішках. Заходні фасад

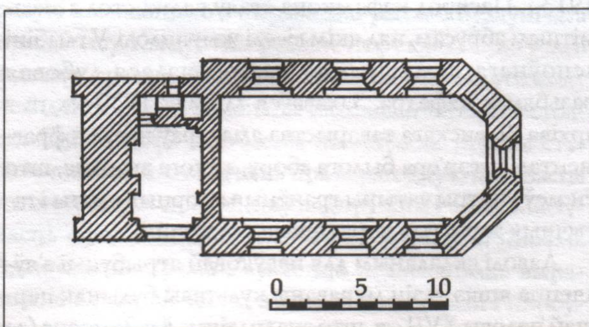
Асташынскі кальвінскі збор не збярогся і ў свой час мала даследаваны. На падставе фотаздымка пачатку XX ст. можна сцвярджаць, што будынак вызначаўся кампактнасцю архітэктурных формаў, складаўся з асноўнага аб'ёму, накрытага высокім клінаватым дахам, і масіўнай чацверыковай вежы з боку ўвахода. Вышыні асноўнага аб'ёму адпавядалі два ніжнія ярусы вежы. Два верхнія ярусы інтэнсіўна скарачаліся па памерах і па вышыні, толькі закрывалі тарэц даху, а не ўзвышаліся над ім. Гэты прыём рабіў кампазіцыю будынка важкавата-прысадзістай і адначасова

Былы кальвінскі збор (Троіцкі касцёл) у Жодзішках. Галоўны фасад (былая алтарная частка)

Кальвінскі збор у Койданаве (Дзяржынск). Малюнак Н. Орды. 1876 г.

поўнай унутранай экспрэсіі. Вельмі ўмоўны план асташынскага кальвінскага збору сведчыць, што будынак меў трохгранную ўсходнюю сцяну, а не алтарную апсіду.

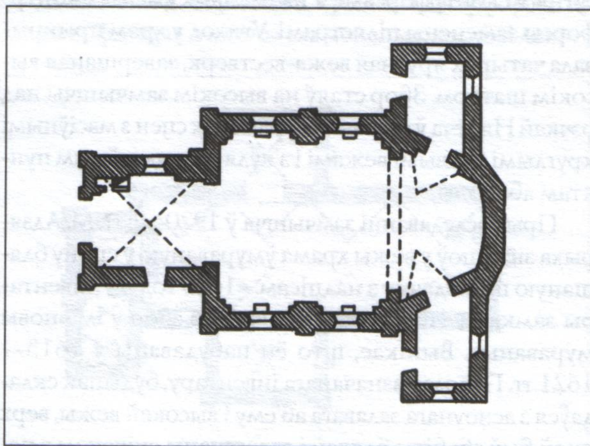
З шэрага помнікаў пратэстанцкага храмабудаўніцтва вылучаецца кальвінскі збор у Койданаве (г. Дзяржынск), які размяшчаўся на тэрыторыі койданаўскага замка і таксама не збярогся. Ён адлюстраваны на малюнку Напалеона Орды з надпісам: «13 ліпеня 1876 г. Касцёл кальвінскі ў Койданаве закладзены пры князі Радзівіле Рудым. Губ. Мінская». Звычайна збор так і датуюць недакладна сярэдзінай XVI ст. на падставе фундуша М. Радзівіла Рудога, зробленага каля 1564 г. Аднак першы збор быў драўляны і пастаўлены па-за межамі замка. На малюнку Н. Орды дадзена выява койданаўскага збору, ужо прыстасаванага пад касцёл, дзе паказана гранёная алтарная апсіда, з больш нізкім дахам, наяўнасцю якой ён адрозніваецца ад астатніх пратэстанцкіх храмаў. Ёсць падставы лічыць, што пяцігранная алтарная апсіда прыбудавана да койданаўскага кальвінскага збору ўжо ў другой чвэрці XVII ст., пры прыстасаванні яго пад касцёл. На малюнку бачна таксама, што сцяна галоўнага фасада, завершаная высокім шчытом, умацавана па баках магутнымі контрфорсамі, а на бакавых фасадах контрфорсы заменены пілястрамі. Уваход у храм прыкрывала чатырох'ярусная вежа-вестверк, завершаная высокім шатром. Збор стаяў на высокім замчышчы над рэчкай Няцеча ў атачэнні мураваных сцен з масіўнымі круглымі баявымі вежамі і з'яўляўся надзейным пунктам абароны.



Кальвінскі збор у Асташына. План

Пры даследаванні замчышча ў 1920-ыя гг. М. Адзярыха знайшоў у вежы храма ўмураваную ў сцяну бляшаную шыльдачку з надпісам: «1613 год». У інвентары замка за 1621 г. пазначана, што збор у ім «новы мураваны». Вынікае, што ён пабудаваны ў 1613—1621 гг. Паводле азначанага інвентару, будынак складаўся з асноўнага залавага аб'ёму і высокай вежы, верх якой быў абабіты бляхай і завершаны спічаком з пазалочаным флюгерам і крыжам. Над асноўным аб'ёмам быў купалок, завершаны такімі ж самымі кры-

Былы кальвінскі збор (касцёл) у Замосці. Бакавы фасад



Былы кальвінскі збор (касцёл) у Замосці. План

жам і флюгерам. У асноўным аб'ёме было 9 вялікіх вокнаў, а ў вежы — 5 байніц. Над уваходнымі дзвярыма знаходзіліся музычныя хоры з балюстрадай, з якіх драўляная лесвіца вяла на вежу, дзе вісеў вялікі звон. На вежы быў таксама гадзіннік, які працаваў да 1913 г. Пасярод кафалікона стаяў вялікі стол з аксамітным абрусам, над якім віселі жырандолі. У глыбіні асноўнага памяшкання размяшчалася дубовая разьбяная кафедра. Захаваўся здымак 1930-ых гг. з архіва Віленскага таварыства аматараў навук з фрагментам інтэр'ера былога збору, з якога вынікае, што ён меў унутры чатыры гранёныя апорныя слупы і гатычныя зорчатыя нервюрныя скляпенні.

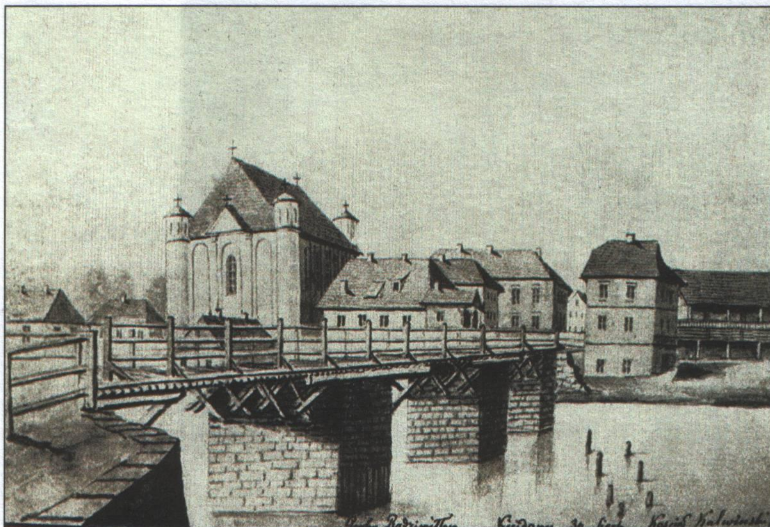
Даволі складаным для навуковай атрыбуцыі з'яўляецца яшчэ адзін мураваны культавы будынак першай паловы XVII ст., што знаходзіцца ў в. Замосце (за 10 км ад Слуцка). Гістарычныя звесткі пра яго вельмі скупыя. Вядома, што ён быў фундаваны ў 1620 г. (па

Былы кальвінскі збор (касцёл) у Замосці. Інтэр'ер

іншых крыніцах — у 1649 г.) мясцовым шляхціцам А.С.Вінкаю-Ратамскім і што ў XVII ст. пры ім месцілася місія езуітаў. З дапамогай гісторыка-стылістычнага аналізу мы паспрабуем удакладніць гэтыя звесткі.

Храм у Замосці мае кампактную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю з выразнымі рысамі будаўнічага прымітыву. Квадратны ў плане неф складаецца ўсяго з дзвюх травей. Аўтэнтычны характар скляпенняў невядомы — яны заменены плоскай драўлянай столлю. Сцены нефа аздоблены пілястрамі, унутры ступеньчатымі, што сведчыць пра верагодную наяўнасць у канструкцыі скляпенняў падпружных арак. Масіўнасць сцен зменшана глыбокімі арачнымі нішамі. Адметнасцю храма з'яўляецца недасканалае вырашэнне алтарнай часткі з моцна скошанымі і няроўнымі гранямі. У алтарнай частцы фрагментарна ацалела цыліндрычнае скляпенне, дэкарыраванае ромбападобным арнаментам з нізкім рэльефам лепкі, што

Былы кальвінскі збор (касцёл) у Замосці. Агульны выгляд



Кальвінскі збор у Кейданах (Літва). Малюнак Н. Орды. 1875 г.

нагадвае познегатычнае сеткавае нервюрнае скляпенне. Уваходная частка вырашана ў выглядзе магутнага прызматычнага вежападобнага чацверыка-вестверка, які звонку не мае гарызантальных чляненняў, што надае яму асаблівую важкасць. Усе тры часткі храма аб'яднаны маналітным дахам з агульным вільчыкам.

Недасканаласць разбіўкі плана алтарнай часткі сведчыць, што збудаванне ўзведзена малапрафесійнымі мясцовымі будаўнікамі. Рэнесансная лапідарнасць формаў, рудыменты гатычных скляпенняў, спрошчаная трактоўка ордэрнага дэкору дазваляюць меркаваць, што першапачаткова гэта быў, верагодна, кальвінскі збор, пабудаваны, па стылявых характарыстыках, каля 1620 г. У гэтым пераконвае яшчэ і той факт, што ў першай палове XVII ст. (да 1669 г.) удзельным Слуцкім княствам валодаў князь Багуслаў Радзівіл, кіраўнік усёй евангеліцкай абшчыны ў Вялікім княстве Літоўскім, які прымаў удзел у вайне на баку шведаў і быў сасланы ў Крулявец пасля Андрусаўскага перамір'я 1667 г. Таму з'яўленне місіі езуітаў пад Слуцкам раней другой паловы XVII ст. малаверагоднае.

З імем Багуслава Радзівіла звязаны таксама кальвінскі збор у Кейданах (сучасная Літва), мястэчку, якое належала біржанскай лініі Радзівілаў, апошнім мужчынскім прадстаўніком якой быў гэты славуты князь. Выява кальвінскага збору ў Кейданах прадстаўлена на малюнку Напалеона Орды 1875 г. з боку рэчкі Нявяжы, праз якую перакінуты драўляны мост на магутных каменных апорах-пілонах.

Пры пэўнай адметнасці архітэктурнага вобраза кейданаўскі збор цалкам адпавядае канонам пратэстанцкага храмабудаўніцтва і мае выразныя мясцовыя готыка-рэнесансныя рысы. Кампактны прамавугольны будынак, без алтарнай апсіды, фланкаваны па вуглах чатырма гранёнымі баявымі вежамі, як беларускія праваслаўныя цэрквы-крэпасці. Усё збудаванне накрыта высокім вальмавым дахам, што таксама нагадвае праваслаўныя драўляныя цэрквы. Сцены па ўсяму перыметру раскрапаваны вялікімі арачнымі нішамі, якія ствараюць рытмічную рэнесансную аркаду. Тры арачныя нішы з ордэрнымі пілястрамі ў прасценках аздабляюць галоўны фасад. Вось сіметрыі вылучана акном над уваходам і невялікім трохвугольным франтонам. Архітэктуру збудавання вылучаюць стрыманасць мастацкіх сродкаў і ў той жа час прафесіяналізм і мясцовы традыцыяналізм агульнага вырашэння. Той факт, што Багуслаў Радзівіл быў нядрэнным архітэктарам-аматарам і спраектаваў некалькі грамадскіх пабудоў для Слуцка, Мазыра і інш., дае падставы меркаваць, што ён меў таксама дачыненне да гэтай пабудовы, што дазваляе аднесці яе ўзвядзенне да 1640-ых.

Самабытныя рысы мясцовага рэнесансу найбольш яскрава выявіліся менавіта ў пратэстанцкіх храмах, для якіх уласцівыя надзвычай кампактныя, іншы раз цэнтрычныя, аб'ёмна-прасторавыя кампазіцыі з глыбокай рэлігійнай сімволікай, масіўныя сцены збудаванняў і ўраўнаважаныя цыліндрычныя скляпенні значнага пралёта, адметная трактоўка ордэрных элементаў і наяўнасць унікальных дэкаратыўна-абарончых атыкаў. Заняпад пратэстанцкага храмабудаўніцтва абумоўлены пашырэннем сферы ўплыву і дзяржаўнай падтрымкай ідэалогіі контррэфармацыі, распаўсюджаннем змяшаных этнарэлігійных шлюбаў у прывілеяваных пластах насельніцтва, выхаваннем дзяцей шляхецкага паходжання па-за сістэмай рэфармацыйнай адукацыі і вынікамі спусташальнай вайны сярэдзіны XVII ст., што прывялі да яго канчатковага вынішчэння.

Былы кальвінскі збор (касцёл) у Замосці

САБОРЫ ПОМНЯЦЬ УСЁ

Развіццё еўрапейскай культуры на працягу XII—XVI стст. адзначана высокім узлётам архітэктурна-мастацкай творчасці ў стылі готыкі і рэнесансу, якія сфарміраваліся адпаведна ва ўлонні сацыяльна-філасофскіх канцэпцый сярэднявечча і новага часу. Шляхі і храналагічныя рамкі гэтых гісторыка-культурных эпох былі рознымі ў розных еўрапейскіх краінах. Паслядоўны аналіз складанай стылявой эвалюцыі беларускага мураванага сакральнага дойлідства азначанага перыяду паказвае, што самабытнасць праяў агульнаеўрапейскіх мастацкіх стыляў, арыгінальнасць і незвычайнасць творчых знаходак нашых продкаў мы павінны ўспрымаць з годнасцю як гістарычную дадзенасць, без нейкіх комплексаў «правінцыяльнасці». Айчынная культура, адметнасць якой іманентна закладзена ў спецыфіцы геапалітычнага становішча нашага краю, яго сацыяльнай і рэлігійнай гісторыі, сапраўды аказалася на скрыжаванні эпох і арэалаў еўрапейскай цывілізацыі.

Вытокі і сутнасць гатычнага сабора — у метадзе мыслення і тэалагічнай дактрыне сярэднявечча: «...прыгажосць, створаная па імкненні душы мастакоўскімі рукамі, бярэ пачатак ад той прыгажосці, якая вышэй за ўсё» (Святы Аўгусцін). Узаемасувязь паміж мастацтвам, тэалогіяй і філасофіяй была ўвасоблена ў формах французскіх гатычных сабораў, якія ўзніклі адначасова з «саборамі ідэй» — універсітэтамі. Мастацтва архітэктуры было адной з формаў малітвы. Галоўная матывацыя стварэння гатычнай структуры сабора закладзена ў духоўным паняцці святла, бо «Бог ёсць святло». Дзеля «дыялога з Богам» майстры французскай готыкі стварылі нібыта «празрыстыя сцены» і «балдахінную сістэму скляпенняў», чым да-

сягнулі ілюзіі нематэрыяльнасці архітэктурных мас. Але гатычную архітэктуру нельга разглядаць як адлюстраванне нейкай вышэйшай рэальнасці. Ілюзія была заснавана на выключнай рацыянальнасці і тэхнічным прагматызме. Гатычная сістэма як мастацкае цэлае ўяўляе па-майстэрску выкананае і гарманічнае спалучэнне архітэктурных канструкцый і хрысталогіі, рацыянальнасці і духоўнасці.

Сярэдневяковае мастацтва Францыі спарадзіла развіццё гатычнага стылю ў краінах Паўночнай і Цэнтральнай Еўропы. У айчыннае дойлідства архітэктурныя формы готыкі прыйшлі апасродкавана, з Нямеччыны, спачатку праз замкавае будаўніцтва ў перыяд фарміравання Вялікага княства Літоўскага, што было абумоўлена агрэсіяй крыжацкіх ордэнаў, а таксама праз будаўнічую дзейнасць ганзейскіх гандлёвых дыяспар. Сацыяльна-палітычныя абставіны спрыялі заняпаду будаўнічага рамяства старажытнарускага перыяду, прывядзенню яго ў цянёты «варварскага мастацтва».

Хрысціянізацыя этнічнай Літвы ў канцы XIV ст. і пашырэнне каталіцтва на нашых землях значна змяніла і ўскладніла палітру архітэктурных формаў і сімвалаў сакральнай архітэктуры, пашырыла сродкі мастацкай выразнасці. Архітэктурна-мастацкія формы і будаўнічыя прыёмы цэнтральнаеўрапейскай «цаглянай» готыкі атрымалі тут мастацкую адметнасць. Сутыкненне двух асноўных хрысціянскіх канфесій і адначасова процілеглых культурных арэалаў — візантыйскага і лацінскага — стала спецыфічным момантам гісторыі Беларусі, зыходным пунктам разнастайных мастацкіх інтэрпрэтацый і палітычных інтэнцый. Гэты факт істотна паўплываў на фарміраванне нацыянальнай свядомасці яе насельніцтва, спецыфіку мастацкай культуры і прыёмы архітэктурнага формаўтварэння.

Крыніцамі ўплыву сталі адначасова гатычныя гарадскія саборы паўночнанямецкіх земляў, з якімі меліся актыўныя гандлёва-эканамічныя стасункі, а таксама протарэнесансная архітэктура Італіі, якая з'яўлялася цэнтрам палітычнай і ідэалагічнай экспансіі каталіцызму. Менавіта ў Паўночнай Італіі ў пачатку XIII ст. быў створаны каталіцкі манаскі ордэн францысканцаў, актыўная прапаведніцкая дзейнасць якога ў хуткім часе перакінулася на краіны Цэнтральнай Еўропы, у тым ліку і Польшчу. Францысканцы і бернардзінцы першымі сярод шматлікіх іншых каталіцкіх ордэнаў прыйшлі на тэрыторыю Вялікага княства, дзе пабудавалі найбольш раннія і маштабныя каталіцкія саборы ў выглядзе трохнефавых протабазілік, з бязвежавым галоўным фасадам і адной моцна выцягнутай апсідай прэсбітэрыя для размяшчэння кліра (Вільня, Коўна).

З прычыны выкарыстання ў мясцовым дойлідстве ў якасці будаўнічага матэрыялу не прыроднага каменю, а буйнапамернай цэглы развітая рамана-гатычная трохнефавая базіліка ў мясцовым дойлідстве была істотна трансфармавана: скарочана да трох мінімальных крокаў апорных слупоў ці дзевяці прасторавых травей, перакрытых скляпеннямі роўнай ці амаль роўнай вышыні, што надавала інтэр'еру залавы альбо залава-ступеньчаты характар. Азначаны архітэктанічны варыянт атрымаў пашырэнне ў будаўніцтве невялікіх парафіяльных касцёлаў Вялікага княства Літоўскага, фундаваных мясцовымі магнатамі. Асноўнымі прыкметамі гатычнай стылістыкі ў іх сталі рабрыстыя нервюрныя скляпенні (крыжовыя, зорчатыя, крышталёвыя), стральчатыя арачныя канструкцыі і контрфорсы, якія дазволілі зменшыць таўшчыню сцен і агульную масу перакрыццяў.

Гатычныя формы і канструкцыі каталіцкіх касцёлаў аказалі вызначальны ўплыў на эвалюцыю мясцовага праваслаўнага храмабудаўніцтва на мяжы XV—XVI стст. Шэраг мураваных праваслаўных цэркваў амаль дакладна паўтарылі архітэктоніку і канструкцыі папярэдніх гатычных касцёлаў, але захавалі пры гэтым пэўныя рысы візантызму.

На глебе самастойнага творчага ўзаемадзеяння гатычных архітэктурных формаў з традыцыйным мясцовым дойлідствам расквітнелі цудоўныя кветкі самабытнай беларускай готыкі. Чатырохвежавыя праваслаўныя цэрквы-крэпасці — унікальны ў агульнаеўрапейскім кантэксце гісторыка-культурны феномен. Акрамя адметных і неўласцівых заходнееўрапейскай готыцы канфесійных канонаў іх архітэктура вызначаецца развітай сістэмай фартыфікацыйных прыстасаванняў і шматфункцыянальнай трактоўкай вежаў-контрфорсаў. Архітэктоніка праваслаўных абарончых цэркваў стала вынікам іманентнага зліцця ў адзінае мастацкае цэлае планавай схемы візантыйска-рускага крыжова-купальнага храма з формамі і канструкцыямі еўрапейскай готыкі, пераасэнсаваных і інтэрпрэтаваных мясцовымі майстрамі ў кантэксце этнаграфічнай сакральнай сімволікі абярэга.

Сапраўдным стагоддзем вялікіх перамен стала XVI ст., адзначанае надзвычайнай дынамікай грамадскага жыцця і развіцця культуры. Эстэтычны клімат гэтай эпохі вызначаецца рэзкай зменай сацыякультурных арыенціраў, звязаных з дзяржаўнай і рэлігійнай палітыкай. Актывізацыя сацыяльных працэсаў выявілася ў росце гарадскога насельніцтва, развіцці рамёстваў і гандлю, што прывяло да істотных горадабудаўнічых пераўтварэнняў, узнікненню значнай колькасці мястэчак. Развіццё ваеннай справы, прыёмаў штурму і аблогі, пашырэнне агнестрэльнай зброі і гармат спрыялі стварэнню рэнесансных фартыфікацыйных сістэм. Усё гэта прывяло да больш выразнага падзелу функцый ваеннай і цывільнай архітэктуры, вынасу бастыённых умацаванняў за межы свецкіх архітэктурных комплексаў, трансфармацыі аскетычнага гатычнага замкавага будаўніцтва ў рэпрэзентацыйныя палацава-замкавыя ансамблі з больш яскравымі мастацкімі характарыстыкамі.

Ужо ў першай чвэрці XVI ст. у мастацкай культуры Вялікага княства Літоўскага над стабільным квіценнем готыкі пранесліся павевы рэнесансу, узмоцненыя ў сярэдзіне стагоддзя магутнымі вятрамі рэфармацыі, што ўскалыхнулі ўсю Еўропу. У гэты перыяд у айчынным сакральным дойлідстве рэнесансныя формы прымусова накладаліся на гатычную архітэктуру секвеставаных касцёлаў. Такім чынам, у ідэалагічным і эканамічным плане мастацтва Рэнесансу стала апазіцыйным каталіцызму, і не толькі ў нашай краіне.

Ідэалагічная праграма контррэфармацыі, што зыходзіла з Ватыкана, прадугледжвала змену канфесійных і эстэтычных арыенціраў. Новае мастацтва барока павінна было пераконваць вернікаў у вяршэнстве каталіцкай царквы. На нашых землях пачатак контррэфармацыі палітычна замацавала Люблінская унія 1569 г. Непасрэдным рэалізатарам гэтай праграмы ў Вялікім княстве Літоўскім стаў князь М. К. Радзівіл Сіротка, па ініцыятыве якога пабудаваны першы ў Цэнтральна-Усходняй Еўропе каталіцкі храм у стылі барока. Дзяржаўная падтрымка садзейнічала далейшай экспансіі контррэфармацыі і актывізавала мецэнацкую дзейнасць буйнейшых беларуска-літоўскіх магнатаў, якія пры гэтым імкнуліся да захавання саслоўнай годнасці і патрыятызму ў традыцыях храмабудаўніцтва.

Заключэнне царкоўнай Брэсцкай уніі ў 1596 г. прывяло да складанага суіснавання ў Вялікім княстве Літоўскім чатырох хрысціянскіх канфесій са сваімі адметнымі канонамі храмабудаўніцтва, што вызначыла яго надзвычай разнастайную стылістыку. На працягу больш за паўстагоддзя ад з'яўлення першаўзору архітэктуры барока ў Нясвіжы ў канцы XVI ст. і да пачатку руска-шведска-польскай вайны ў сярэдзіне XVII ст. адбывалася іманентная эвалюцыя сакральнага дойлідства Беларусі ад готыка-рэнесансных архітэктурных формаў да выразных і адметных твораў нацыянальнага барока. Пры гэтым інтэнсіўнымі творчымі пошукамі адзначаны працэс формаўтварэння ўсіх частак хрысціянскага храма. У складках контрфорсаў і дывановых узорах ляпной аздобы скляпенняў готыка-рэнесансных храмаў усіх канфесій яшчэ амаль паўстагоддзя гучала доўгае рэха сярэднявечча.

Імкненне сепаратысцкі накіраваных прадстаўнікоў магнатэрыі Вялікага княства Літоўскага да палітычнай незалежнасці ад Польшчы, а таксама да духоўнай незалежнасці ад Ватыкана асабліва яскрава выявілася ў пратэстанцкім храмабудаўніцтве ў трывалай прыхільнасці да строгай абраднасці, у аскетычных праявах рэлігійнага пачуцця і лапідарных архітэктурных формах кальвінскіх збораў, у адмаўленні як ад гатычнай вытанчанасці, так і барочнай пышнасці. Фінал іх мяцежных памкненняў у ваенным «патопе» сярэдзіны XVII ст. стаў сумным эпілогам мясцовага рэнесансу ў сакральнай архітэктуры Беларусі. Не толькі сацыяльна-гістарычнымі, але і прыродна-кліматычнымі адметнасцямі нашага краю вызначаюцца будаўнічая спецыфіка і непаўторная мастацкая вобразнасць беларускіх сярэдневяковых храмаў. Прысадзістыя, крыху важкаватыя помнікі мясцовай готыкі і рэнесансу асабліва прывабна і незвычайна глядзяцца ў зімовым убранні, над белым снегавым покрывам, нібыта чырванагрудыя снегіры ў празрыстай шэрані дрэў.

Помнікаў старадаўняга хрысціянскага дойлідства, раскіданых у розных куточках нашай зямлі, ацалела няшмат, але яны сапраўдныя перліны ў скарбонцы нацыянальнай культуры Беларусі. Поўныя сціплай прыгажосці і патаемнага сэнсу, яны разам ствараюць сакральныя пацеркі нашай гісторыі, дзе кожнае зернетка — малітва. Яны нібыта пункціры на стрыжні часу, у якіх знітаваны мінулае, сучаснасць і будучае. У кожным з іх спыненае імгненне, у якім можна ўбачыць Вечнасць, таму што саборы помняць усё.

ГЛАСАРЫЙ

Аблом, профіль у папярочным сячэнні гарызантальных элементаў класічных архітэктурных ордэраў; бываюць прамалінейныя (палічка) і крывалінейныя (валік, гусёк, абцасік).

Абмер архітэктурны, дакладнае вымярэнне ўсіх элементаў збудавання (ці комплексу) з наступнай фіксацыяй іх памераў на чарцяжы ў пэўным маштабе.

Абрамленне, упрыгожанне дзвярных, аконных праёмаў, ніш і інш. архітэктурных элементаў фасадаў і інтэр'ераў будынкаў з мэтай падкрэсліць іх ролю ў кампазіцыі.

Абрыс, лінія, якая акрэслівае артаганальную праекцыю (план альбо фасад) будынка; у XVII—XVIII стст. назва схематычнага чарцяжа праектуемага збудавання, які даваў агульнае ўяўленне аб яго аб'ёмна-планіровачнай кампазіцыі без паказу канструкцый.

Адраджэнне (Рэнесанс), этап развіцця культуры і мастацтва Еўропы ў XV—XVI стст., пераходны ад сярэднявечча да Новага часу, заснаваны на філасофскай канцэпцыі гуманізму і вяртання да эстэтычных ідэалаў антычнасці.

Акант, дэкаратыўна-скульптурны элемент у архітэктуры Старажытнай Грэцыі ў выглядзе лісця расліны той жа назвы; ужываўся ў архітэктуры рэнесансу, барока і класіцызму ў капітэлях карынфскага і кампазітнага ордэраў.

Акно-ружа, адзін з асноўных элементаў гатычнай архітэктуры, круглае вітражнае акно ў цэнтры галоўнага фасада, на франтоне ці ў партале сабора.

Алебастр, крышталічная разнавіднасць гіпсу, асноўны кампанент штучнага мармуру — стука, для ляпной аздобы інтэр'ераў барока.

Алтар, высокі ахвярнік, галоўны элемент літургічнага дзеяння; галоўны алтар традыцыйна размешчаны ва ўсходняй частцы храма; існавалі таксама малыя алтары ў капліцах, пры сценах і слупах храма.

Алтарная перагародка, сакральная архітэктурна-мастацкая кампазіцыя, якая аддзяляе алтарную прастору ад малітоўнай залы.

Амбон, казальніца, кафедра для чытання Свяшчэннага пісання, казання пропаведзі.

Аналіз архітэктурны, даследаванне аб'ектаў архітэктуры з мэтай выяўлення і ацэнкі іх функцыянальных, тэхнічных і эстэтычных якасцей, вызначэння архітэктурна-мастацкіх стыляў, кірункаў і шляхоў развіцця архітэктуры ў цэлым.

Ансамбль, гарманічнае гістарычнае і мастацкае адзінства складанай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі з аднаго ці некалькіх збудаванняў і навакольнага асяроддзя; у ансамбль арганічна ўваходзяць творы розных відаў мастацтва.

Антаблемент, верхняя гарызантальная частка антычных архітэктурных ордэраў, якая падтрымліваецца калонамі і складаецца паслядоўна з архітрава, фрыза і карніза; бывае няпоўны — без фрыза; у сакральнай архітэктуры барока з'яўляецца асноўным элементам паяруснага члянення фасадаў і іканастасаў.

Апсіда, канструкцыйна самастойны аб'ём, які выступае за межы асноўнага збудавання, звычайна паўкруглай, шматграннай альбо прамавугольнай формы, перакрыты скляпеннямі розных тыпаў; аналагічная па форме і характару перакрыццяў частка хрысціянскага храма, прызначаная для алтара, прэсбітэрыя, капліц і інш.

Арачная ніша, канструкцыйна-дэкаратыўны элемент візантыйскага паходжання, утвораны ўвядзеннем у муроўку з плінфы разгрузачнай аркі для павелічэння яе трываласці.

Арка, канструкцыя крывалінейнай канфігурацыі для перакрыцця пралёта паміж апорамі, выконваецца з асобных блокаў, якія ствараюць бакавы распор, адрозніваюцца па канструкцыі, форме і прызначэнню.

Аркада, шэраг аднатыпных арак, якія перакрываюць аднолькавыя пралёты і ствараюць рытмічную архітэктурную кампазіцыю.

Аркатура, аркатурны пояс, аркатурна-калончаты фрыз, архітэктурна-дэкаратыўны элемент у выглядзе шэрага глухіх арак, пяты якіх абапіраюцца на калонкі альбо кранштэйны, часта ўпрыгожаныя расліннымі і жывёльнымі матывамі, што сімвалічна азначае райскі сад.

Аркбутан, магутная вонкавая паўарка, якая з'яўляецца адным з элементаў каменнага каркаса гатычнага сабора, з дапамогай якога перадаецца распор скляпенняў галоўнага нефа на контрфорсы.

Архівольт, архітэктурнае афармленне канструкцыі аркі, рознымі прыёмамі вылучае абрыс аркі з плоскасці сцяны (архітэктурныя прафілі, руст, стука).

Архітраў, ніжняя частка антаблемента, бэлька, якая перакрывае пралёт паміж калонамі і надае ордэрнай сістэме прасторавую жорсткасць.

Архітэктоніка, узаемна абумоўленая і ўзаемна звязаная сістэма форм і канструкцый збудавання.

Архітэктура, род чалавечай дзейнасці, накіраванай на стварэнне штучнага асяроддзя для ўсёй сферы жыццядзейнасці грамадства; будаўнічае мастацтва, у творах якога спалучаюцца карыснасць, трываласць і прыгажосць (*па Вітрувію*).

Асіметрыя, сродак стварэння мастацкай выразнасці, процілеглы сіметрыі, дазваляе надаць архітэктурнай кампазіцыі большую свабоду і дынаміку.

Атык, архітэктурна-дэкаратыўны элемент, кампазіцыя прамавугольнай формы (сценка, балюстрада і інш.) над вянчаючым карнізам збудавання.

Атыкавы франтон, устойлівае кампазіцыйнае спалучэнне атыка і франтона розных формаў у завяршэнні фасада.

Базіліка, архітэктанічны тып збудавання з прамавугольным планам, падзелены ў падоўжным напрамку шэрагамі апор на няцотную колькасць нефаў, з якіх сярэдні больш высокі і мае верхняе бакавое асвятленне; у антычным свеце тып грамадзянскага збудавання; з прыняццем хрысціянства адзін з варыянтаў раннехрысціянскага храма.

Базілікальнае сячэнне, кананічны папярочны разрэз базілікі цэнтральнавосевай сіметрычнай кампазіцыі: сярэдняя частка вышэй за бакавыя і асветлена размешчанымі над імі вокнамі.

Байніца, адтуліна ў сцяне збудавання для вядзення бою са стралковай зброі; пашыраны фартыфікацыйны элемент замкавай і культавай архітэктуры Вялікага княства Літоўскага абарончага перыяду.

Балдахін, пышны навес над тронам, амбонам і інш.

Балдахінная сістэма, мастацтвазнаўчае вызначэнне сукупнасці нервюрных скляпенняў у готыцы (*Г. Зедльмаер*).

Баптыстэрый, хрысцільня, месца для ажыццяўлення абраду хрышчэння; можа быць асобным збудаваннем альбо ўключаным у архітэктоніку храма.

Барабан, цыліндрычная альбо шматгранная аснова купала ці самкнёнага скляпення; можа быць канструкцыйна звязаным з архітэктонікай храма і светлавым (з вокнамі) і незвязаным (несапраўдным, глухім).

Барбакан, элемент абарончага дойлідства, падковападобная сценка, што прыкрывала ўязную браму замка; гэтую форму імітавалі ўваходныя крухты храмаў «сармацкага» барока.

Барока, асноўны архітэктурна-мастацкі стыль хрысціянскага свету (Еўропы і Лацінскай Амерыкі) у XVI—XVIII стст., заснаваны на філасофскіх ідэях дуалізму, сенсуалізму, ідэйна-тэалагічнай праграме контррэфармацыі, дасягненнях прыродазнаўчых навук Новага часу; складаецца з шэрага нацыянальных варыянтаў, аб'яднаных агульнай эстэтычнай канцэпцыяй.

Барэльеф, від скульптурнай пластыкі, у якім выявы выступаюць над плоскацю фону не больш чым на палову свайго аб'ёму.

Бастыён, паліганальнае ўмацаванне па вуглах фартыфікацыйнай сістэмы, прыстасаванае для вядзення гарматнага бою.

Біфорыум, двухчасткавы арачны праём, падзелены калонкай.

Брама, збудаванне для ўезда ці ўвахода ў замкнёны комплекс; першапачаткова мела абарончыя прыстасаванні; пазней стала важным мастацка-кампазіцыйным элементам манастырскіх комплексаў барока.

Вальма, трохвугольны схіл шматсхільнага кроквеннага даху.

Валюта, архітэктурна-дэкаратыўная дэталь ў выглядзе спіралепадобнага завітка «вароніна гняздо», пляцоўка з балюстрадай на шпілі гатычнага сабора.

«Вар'яцкія» скляпенні, гатычныя скляпенні, дзе малюнак нервюр у межах адной травеі мае асіметрычны характар.

Васьмярык, васьмівугольны ў плане архітэктурны аб'ём рознага прызначэння.

Вежа, этымалагічна паходзіць ад цюркскага слова «шацёр», звычайна цэнтрычнае збудаванне са значнай перавагай вышыні над дыяметрам альбо бакамі асновы; можа быць пастаяннага альбо пераменнага сячэння.

Верх, пірамідальнае, купальнае альбо яруснае завяршэнне архітэктурных аб'ёмаў.

Вестверк, магутная вежа на галоўным заходнім фасадзе гатычных сабораў. Ветразь, трохвугольная ў плане канструкцыя, з дапамогай якой ажыццяўляецца пераход ад падкупальнага квадрата да апорнага кольца альбо барабана купала; бывае розных тыпаў: бэлечна-кансольная, сферычная, конхавая, варонкападобная, ступеньчатая.

Вільчык, верхняе рабро двухсхільнага кроквеннага даху.

Віма, узвышаная перадалтарная частка храма, частка прэсбітэрыя.

Вімперг, востраканцовы дэкаратыўны франтон, які завяршае парталы і аконныя праёмы гатычных збудаванняў.

Вітраж, арнаментальныя і сюжэтныя кампазіцыі з каляровага шкла ці іншага матэрыялу, які прапускае святло; адзін з асноўных мастацкіх сродкаў гатычнай архітэктуры.

Вітыя ўсходы, круглыя ў плане кампактныя лесвіцы з высокімі забежнымі прыступкамі, пашыраныя ў архітэктуры сярэднявечча.

Вядута, тапаграфічна дакладная выява горада ці пейзажу.

Вянец капэл, шэраг капліц за алтаром, злучаных абхадной галерэяй-дэамбулаторыем.

Галаснік, керамічны жбан, які ўмуроўвалі ў сцены і скляпенні для паляпшэння акустыкі і змяншэння масіўнасці канструкцый.

Галерэя, доўгае крытае памяшканне, у якім адну сцяну замяняе аркада альбо каланада.

Гаргуйль, у гатычнай архітэктуры — жолаб для адводу сцёку вады ад сцен.

Гарэльеф, від скульптурнай пластыкі, у якім выявы выступаюць ад плоскасці фону больш чым на палову.

Герса, пад'ёмныя краты ва ўязных брамах абарончых збудаванняў.

Гзымс, тое ж, што карніз; выступаючы ад плоскасці сцяны гарызантальны выступ, звычайна прафіляваны.

Гірка, падвесная фігурная дэталь спараных арачных праёмаў і ніш, на якую апіраюцца пяты арак.

Готыка, архітэктурна-мастацкі стыль, пашыраны ў Заходняй і Цэнтральнай Еўропе ў XII—XVI стст., заснаваны на філасофска-тэалагічных ідэях сярэднявечча і рыцарскай культуры, развіцці і ўдасканаленні канструкцый і дэкаратыўных сродкаў архітэктуры (стральчатыя аркі, нервюрны каркас, аркбутаны і інш.).

Грызайль, манахромны жывапіс са святлоценявой мадэліроўкай формаў.

Гурт, тое ж, што лізена, у готыцы вертыкальны выступ апорнага слупа ці сцяны, які непасрэдна пераходзіць у нервюру.

Дарычны ордэр, найбольш старажытны і строгі з трох класічных архітэктурных ордэраў антычнага свету, увасабляе мужчынскі антрапамарфічны пачатак старажытнагрэчаскай архітэктуры.

Дах, узаемназвязаная сістэма перакрыцця і пакрыцця будынкаў розных тыпаў; у манументальным дойлідстве Беларусі найбольш пашыраны кроквенныя дахі.

Дахоўка, тое ж, што чарапіца, плітка з абпаленай гліны розных тыпаў для пакрыцця дахаў.

Дзядзінец, умацаваная цэнтральная частка горада старажытнарускага перыяду.

Дойлідства, тое ж, што архітэктура, будаўнічае мастацтва.

Дучэнта, XII ст., пераходны перыяд ад раманскага стылю да протарэнесансу ў Італіі.

Дэамбулаторый, абход вакол хора ў алтарнай частцы гатычнага сабора.

Закамара, закамора, цыліндрычнае перакрыццё асобных прасторавых частак крыжова-купальнага храма (кампартаментаў) і адпаведнае ім паўцыркульнае завяршэнне частак сцен у архітэктуры старажытнарускага перыяду.

Залом, прамалінейная частка пластычнага абрысу пакрыцця даху.

Залавы храм, аднанефавы альбо шматнефавы храм з аднолькавай вышынёй перакрыцця ўсіх прасторавых частак.

Замак, замкнёны па перыметры абарончы комплекс: частка горада альбо жыллё феадала.

Замок, замковы камень, клінападобны блок у шалызе аркі альбо скляпення.

Збор, назва пратэстанцкай абшчыны і пратэстанцкага храма.

Званіца, асобнае збудаванне для размяшчэння званоў альбо вежа ў кампазіцыі храма, прызначаная для тых жа мэт.

Звязаная калона, якая ўваходзіць у масіў сцяны альбо пілона.

Іанічны ордэр, найбольш вытанчаны з трох класічных архітэктурных ордэраў антычнага свету, увасабляе жаночы антрапамарфічны пачатак старажытнагрэчаскай архітэктуры.

Іканастас, сакральна-архітэктурная кампазіцыя са строгай іерархіяй сюжэтаў абразоў, якая размяшчаецца паміж кафаліконам і алтарнай часткай, гістарычна склалася ў XV ст. (гл. **Цяблавы іканастас**).

Імпаст, прафіляваная альбо скульптурна апрацаваная дэталь, якая служыць апорай для пяты аркі. Інкрустацыйны стыль, архітэктурна-мастацкі кірунак протарэнесансу ў Італіі XII ст.

Інтэркалумній, інтэрвал паміж калонамі (пралёт альбо крок).

Інтэр'ер, унутраная прастора будынка альбо памяшкання, характар вырашэння якога абумоўлены комплексам функцыянальных, тэхнічных і ідэйна-мастацкіх задач.

Каланада, шэраг калон, аб'яднаных гарызантальным перакрыццём ці антаблементам.

Калона, архітэктурна апрацаваная вертыкальная апора, звычайна круглая ў папярочным сячэнні; асноўная нясучая канструкцыя класічных ордэраў антычнага свету.

Кампазітны ордэр, адзін з ордэраў старажытнарымскай архітэктуры, выпрацаваны на аснове класічных карынфскага і іанічнага ордэраў.

Кампартымент, прасторавая ячэйка крыжова-купальнага храма візантыйскага паходжання, перакрытая купалам альбо цыліндрычным скляпеннем (закамарай).

Канелюры, вертыкальныя жалабкі на ствале калоны альбо пілястры для ўзбагачэння іх святлоценявой мадэліроўкі.

Кансекрацыя, асвячэнне галоўнага алтара касцёла вышэйшым прадстаўніком каталіцкага кліру.

Кансервацыя, сукупнасць дзеянняў, накіраваных на захаванне стану і папярэджанне магчымага разбурэння помнікаў гісторыі і культуры.

Кансоль, выступ у сцяне ці замацаваная адным канцом у сцяну бэлька, якая падтрымлівае карніз, балкон і інш.

Кантраст, адзін з сродкаў павелічэння дынамікі і выразнасці агульнай кампазіцыі, заснаваны на проціпастаўленні мастацкіх якасцяў яе асобных элементаў: маштабу, фактуры, рытма, колеру і інш.

Капітэль, у архітэктурным ордэры вылучаная пластычна верхняя частка калоны ці пілястры.

Капліца, невялікае па памерах культавая пабудова без алтарнай апсіды; можа стаяць асобна ці ўваходзіць у агульную кампазіцыю храма; для прыватных богаслужэнняў і захоўвання рукапісаў.

Капэла, тое ж, што капліца.

Каркас, жорсткая прасторавая канструкцыя з нясучых вертыкальных апор, злучаных гарызантальнымі элементамі, якая забяспечвае трываласць збудавання ў цэлым.

Карніз, прафіляваны гарызантальны выступ, які завяршае частку сцяны ці ўвесь будынак; у архітэктурным ордэры верхняя частка антаблемента.

Картуш, дэкаратыўны элемент у выглядзе маляўніча акаймаванага шчыта, прызначанага для адлюстравання саслоўных атрыбутаў, надпісаў і інш. выяў.

Карынфскі ордэр, найбольш позні і пышны з трох класічных ордэраў антычнага свету.

Касцёл, польская і беларуская назва каталіцкай царквы і сабораў.

Кафалікон, малітоўная зала хрысціянскага храма, якая сімвалізуе Сусвет.

Кватрачэнта, XV ст., пераходны перыяд ад пратарэнесансу да Рэнесансу культуры Італіі.

Кесоны, рабрысты каркас геаметрычна-арнаментальнага малюнка з заглыбленнямі, які прачытваецца на паверхні купалаў, скляпенняў і арак; могуць быць канструкцыйныя, дэкаратыўныя (ляпныя) і ілюзорныя (жывапісныя).

Класіцызм, кірунак у еўрапейскім мастацтве XVII — першай паловы XIX ст., заснаваны на кананізацыі антычнай класікі як узору для перамання.

Клерысторый, верхняя частка цэнтральнага нефа і хору з вялікімі вокнамі, размешчаная над трыфорыем.

Клуатр, замкнуты квадратны кляштарны двор, абкружаны арачнай галерэяй.

Кляштар, каталіцкі манастыр, паходзіць ад клуатра, першапачаткова замкнуты комплекс для жыцця манаскай суполкі.

Контрфорс, дапаможная канструкцыя, якая ўмацоўвае асноўныя нясучыя канструкцыі, прымае на сябе распор скляпенняў у канструкцыйных вузлах, адзін з асноўных элементаў гатычнай архітэктуры.

Конха, паўсферычны купал , які перакрывае паўкруглы ў плане аб'ём: апсіду ці табурнакул.

Крок, інтэрвал паміж вертыкальнымі апорамі ў падоўжным напрамку збудавання.

Кроквенны дах, высокі двухсхільны дах, характэрны для кліматычных рэгіёнаў з вялікай колькасцю ападкаў, у якім дахавае пакрыццё падтрымлівае сістэма прасторава жорсткіх трохвугольных драўляных канструкцый — крокваў.

Крухта, невысокі ўваходны тамбур касцёла.

Кручаныя ўсходы, назва вітых усходаў у старажытных інвентарах.

Крыжова-купальная базіліка, узорны ў архітэктуры барока архітэктанічны тып храма, у якім галоўны неф базілікі перасечаны роўнавысокім і роўнашырокім з ім папярочным нефам — трансептам, утвараючы ў верхнім сячэнні збудавання выцягнуты «лацінскі» крыж, сяродкрыжжа якога ўвенчана купалам.

Крыжова-купальны храм, архітэктанічны тып храма візантыйскага паходжання, аснову аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі якога складае роўнаканцовы «грэчаскі» крыж з цэнтральным купалам на сяродкрыжжы і вуглавыя кампартаменты з ураўнаважанай сістэмай скляпеністых перакрыццяў і купалаў.

Крыжовае скляпенне, перакрыццё квадратнай у плане прасторавай ячэйкі (травеі), утворанае перасячэннем узаемна перпендыкулярных цыліндрычных скляпенняў аднолькавага радыуса.

Крыжастае скляпенне, перакрыццё прамавугольнай у плане прасторавай ячэйкі цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі, якія сыходзяцца ў яго шалызе.

Крыпта, паўпадземнае скляпеністае памяшканне пад храмам для ганаровых пахаванняў.

Купал, прасторавае перакрыццё цэнтрычных збудаванняў з круглымі, квадратнымі, шматвугольнымі планамі; абрыс купала ўтвараецца выпуклымі крывымі розных тыпаў; у архітэктуры барока мелі таксама пашырэнне купалы з авальнымі планамі.

Лапатка, вертыкальны выступ у сцяне, тып контрфорса.

Лесвіца маршавая, тып лесвіцы, якая складаецца з прамавугольных у плане маршавых блокаў з прыступкамі зручнай вышыні, злучаных пляцоўкамі.

Лізена, тое ж, што лапатка ў раманскай архітэктуры, а ў готыцы — гурт.

Літургія, назва галоўнага хрысціянскага багаслужэння, якое выяўляе асноўныя ідэі хрысціянскай царквы.

Ліхтарня, цэнтрычная надбудова з вялікімі аконнымі праёмамі над адтулінай у цэнтры купала ці іншым перакрыццём, прызначаная для натуральнага асвятлення інтэр'ера.

Лоджыя, крытае памяшканне, адзін бок якога ўтварае аркада ці каланада.

Лопасць скляпення, паверхня паміж нервюрамі.

Люкарна, бакавы светлавы праём у сістэме перакрыцця.

Люнет, круглы альбо арачны праём у сцяне вышэй пяты скляпення.

Льерн, кароткае дадатковае рабро нярвюрнага скляпення, якое злучае нервюры, але не злучанае з пятой скляпення альбо замковым каменем.

Лятарня, **латэрна**, тое ж, што **ліхтарня**.

Маёліка, паліваная паліхромная кераміка ў выглядзе кафляў, дэкаратыўных пано і інш.

Мазаіка, адзін з відаў манументальнага мастацтва; узор, выкананы з аднародных ці розных па матэ-

рыялу невялікіх частак (каменю, смальты, керамічных плітак).

Манастыр, у архітэктурным плане складаўся з сабора, клуатра (крытай абхадной галерэі), зала капітула (сходаў), рэфекторыя (трапезнай) і дарміторыя (жылых памяшканняў).

Маньерызм, плынь у еўрапейскім мастацтве канца XVI ст., прадстаўнікі якой адышлі ад рэнесанснага гарманічнага светаўспрымання ў бок суб'ектывізму мастацкай ідэі.

Мартырый, пахавальня святога пакутніка.

Машыкулі, навясныя байніцы, размешчаныя ў верхняй частцы сцяны абарончага збудавання, прызначаныя для вядзення стралковага бою, ліцця вару, смалы і інш.

Медальён, круглы ці авальны дэкаратыўны элемент з жывапіснай ці скульптурнай выявай.

Менса, алтарны стол у гатычным саборы.

Мерлы, «гібелінавыя зубцы», «ластаўчыны хвасты», зубцы баявых галерэй з раструбамі для лука альбо арбалета, ад французскага «мерлон» — прасценак.

Модуль, у архітэктуры ўмоўная адзінка вымярэння, агульная для асобных частак збудавання і яго цэлага; у старажытнасці меў антрапаметрычны характар — стапа, галава, локаць і інш.

Муроўка, узвядзенне сцен будынка з асобных блокаў (каменю, цэглы) па пэўнай сістэме, якія розняцца ў залежнасці ад рэгіёна і ўзроўню развіцця будаўнічага мастацтва.

Нартэкс, уваходная, звычайна заходняя прамавугольная частка храма, прызначаная для неафітаў і асоб, якія не маюць права ўвайсці ў малітоўную залу; бывае знешні (экзанартэкс) і ўнутраны.

Нервюра, стральчатая арка з абчасаных камянёў ці цаглін, прасторавая сістэма якіх утварае рабрысты каркас гатычных скляпенняў розных тыпаў з лёгкім запаўненнем.

Неф, нава, наос, каўчэг выратавання, карабель, у архітэктуры выцягнутае памяшканне альбо частка інтэр'ера базілікі, абмежаваная з аднаго ці абодвух падоўжных бакоў шэрагам калон ці слупоў.

Ніша, заглыбленне ў сцяне будынка функцыянальнага і дэкаратыўнага прызначэння: для змяншэння масіўнасці сцяны, пластычнай апрацоўкі, устаноўкі скульптур і ваз, размяшчэння ўбудаваных шафаў, саркафагаў і г.д.

Ордэры архітэктурныя, розныя стоечна-бэлечныя сістэмы з пэўным спалучэннем нясучых і нясомых частак; існуюць тры класічныя ордэры: дарычны, іанічны і карынфскі, выпрацаваныя ў архітэктуры Старажытнай Грэцыі, якія адрозніваюцца прапорцыямі, прарысоўкай абломаў і формай капітэляў; у Старажытным Рыме на аснове дарычнага ордэра склаўся тасканскі, а на аснове карынфскага і іанічнага — кампазітны ордэр; у архітэктуры рэнесансу, барока і класіцызму ў поўным і аплікатыўным варыянтах ужываліся ўсе азначаныя ордэрныя сістэмы.

Падоўжнае рабро скляпенняў, агульнае рабро ў шалызе скляпенняў, якое ідзе па восі нефа.

Падпружная арка, апорная канструкцыя перакрыцця, якая ўспрымае нагрузку і распор скляпення альбо купала і перадае іх на апорныя слупы, сцены, пілястры, лапаткі, контрфорсы; расчляняюць збудаванне на шэраг квадратных альбо прамавугольных у плане прасторавых ячэек, вызначаюць рытм і дынаміку інтэр'ера.

Падуга, адрэзак крывой, які злучае ўзаемна перпендыкулярныя прамалінейныя бакі; частка люстранога скляпення пры пераходзе ад карніза сцяны да плоскай столі.

Палымнеючая готыка, трэці, заключны этап французкай готыкі, для якога характэрны малюнак пераплёту вокнаў у выглядзе язычкоў полымя.

Пандацыў, тое ж, што і **ветразь**.

Пано, частка сцяны ці столі, вылучаная дэкаратыўным абрамленнем і запоўненая жывапіснай, скульптурнай, мазаічнай і інш. кампазіцыяй.

Парапет, невысокая суцэльная сценка, якая агароджвае пакрыццё будынка, тэрасу, балкон і інш.; можа быць пастаментам для дэкаратыўных ваз і статуй.

Партал, архітэктурнае абрамленне дзвярнога праёма манументальных грамадскіх і культавых будынкаў; у архітэктуры рэнесансу і барока звычайна аздабляўся пілястрамі, калонамі, якія неслі антаблемент або франтон.

Перспектыва, сістэма адлюстравання прадметнага асяроддзя на плоскасці адпаведна зрокаваму ўспрыняццю аб'ектаў чалавекам.

Перыптар, прамавугольнае ў плане збудаванне, абкружанае з чатырох бакоў каланадай; асноўны тып старажытнагрэчаскага храма.

Пілон, масіўны слуп, які служыць апорай для арак, перакрыццяў мастоў; ставіцца па баках уязных брам і парталаў.

Пілар-кантанэ, апорны слуп, які складаецца з асноўнага ствала і 4 звязаных калон.

Пілястра, плоскі вертыкальны прамавугольны ў плане выступ на сцяне альбо слупе, які паўтарае структуру і прапорцыі пэўнага архітэктурнага ордэра; мае мастацка-кампазіцыйнае і канструкцыйнае прызначэнне: у архітэктуры Новага часу замяняе контрфорс.

Пінакль, дэкаратыўная вежачка ці слупок на контрфорсах, валютах, франтонах, што падкрэслівае іх мастацкую выразнасць.

План, умоўнае гарызантальнае сячэнне будынка, выкананае ў пэўным графічным маштабе з адлюстраваннем канфігурацыі, суадносін прасторы і масы канструкцый, характару перакрыццяў.

Плафон, у шырокім сэнсе — усякае (плоскае, скляпеністае, купальнае) перакрыццё памяшкання, упрыгожанае жывапісам ці лепкай; твор манументальна-дэкаратыўнага мастацтва, які аздабляе перакрыццё памяшкання.

Плінфа, плоская абпаленая цэгла візантыйскага паходжання, асноўны будаўнічы матэрыял сакральнага дойлідства старажытнарускага перыяду.

Порцік, галерэя, якая ўтворана калонамі ці пінаклямі і завершана антаблементам з франтонам ці атыкам; звычайна афармляе галоўны ўваход у будынак.

Пралёт, інтэрвал паміж апорамі ў папярочным напрамку збудавання.

Прамяністая готыка, другі этап французскай готыкі, для якога характэрны прамяністы малюнак акна-ружы.

Прапорцыі, суадносіны памераў асобных частак збудавання паміж сабою і з цэлым.

Протарэнесанс, перыяд у гісторыі італьянскага мастацтва (канец XII — пачатак XIV ст.), азначаны ростам рэалістычных тэндэнцый, спалучэннем антычных і раннехрысціянскіх узораў.

Профіль, тое ж, што **аблом**.

Прэсбітэрый, узвышэнне перад галоўным алтаром, прызначаная для богаслужэння і размяшчэння духавенства ў каталіцкім саборы.

Прыдзел, у праваслаўным храме невялікая прыбудова альбо вылучаная частка асноўнага будынка, якая мае дадатковы алтар для асобных богаслужэнняў.

Прытвор, уваходнае памяшканне ў праваслаўнай царкве, прыбудаванае да галоўнага ці бакавых фасадаў.

П'едэстал, пастамент, па-мастацку афармленая аснова, на якой устанаўліваецца скульптура, калона, абеліск і інш.

Разетка, дэкаратыўна-арнаментальны элемент у выглядзе стылізаванай распушчанай кветкі.

Разрэз архітэктурны, умоўнае вертыкальнае сячэнне будынка, выкананае ў пэўным графічным маштабе, для адлюстравання франтальнага абрысу , суадносін прасторы і масы канструкцый, характару перакрыццяў.

Раманскі стыль, архітэктурна-мастацкі стыль Заходняй Еўропы V—XII стст., адзін з важных этапаў развіцця сярэдневяковага мастацтва; у храмабудаўніцтве сфарміраваў архітэктанічны тып крыжовай базілікі з крыжовымі скляпеннямі.

Раскрапоўка, невялікі выступ плоскасці фасада, карніза, антаблемента для рытмічнага і пластычнага ўзбагачэння кампазіцыі; элементамі раскрапоўкі могуць быць пілястры, лапаткі і інш.

Распалубка, частка цыліндрычнага скляпення, утвораная пры перасячэнні яго з цыліндрычным скляпеннем большага радыуса; выкарыстоўваецца для аблягчэння скляпенняў і павелічэння іх прасторавай жорсткасці, а таксама для размяшчэння аконных праёмаў (люнетаў) вышэй пяты скляпення.

Ратонда, круглае ў плане цэнтрычнае збудаванне, завершанае купалам.

Ратуша, будынак, у якім месціліся органы гарадскога самакіравання, магістрат.

Рэлікварый, скарбніца для рэліквій каталіцкай царквы.

Рэтабло, у каталіцкім храме запрастольнае ўпрыгожанне, найчасцей з разнога дрэва з размалёўкай.

Руст, спосаб апрацоўкі каменю альбо імітаванага пад камень матэрыялу, пры якім кожны блок вылучаецца перыметральным кантам; бывае гладкім і фактурным.

Рызаліт, частка будынка, якая выступае за лінію фасада на ўсю яго вышыню; служыць для вылучэння асноўных кампазіцыйных восей: галоўнага ўвахода, сіметрычных крылаў і г.д.

Рызніца, у праваслаўных храмах памяшканне каля алтара для захавання сакральных атрыбутаў і аблачэння святароў; тое ж, што **сакрысція**.

Рытм у архітэктуры, чаргаванне аднолькавых элементаў: калон, праёмаў, прасценкаў, арак і г.д.; адзін з важных сродкаў мастацкай выразнасці архітэктурнай кампазіцыі; бывае раўнамерны і нераўнамерны (нарастаючы, убываючы, пульсуючы).

Рэтрахор, вобласць хору за галоўным алтаром.

Сабор, галоўная царква ў горадзе ці манастыры; царкоўны сход, збор.

Сакрысція, у каталіцкім храме памяшканне каля алтара для захавання сакральных атрыбутаў і аблачэння святароў; тое ж, што **рызніца**.

Сандрык, архітэктурна-дэкаратыўная дэталь у выглядзе прафіляванага карніза над праёмам; бывае розных абрысаў.

Санктуарый, вобласць галоўнага алтара храма для захавання свяшчэнных рэліквій.

Саркафаг, труна, надмагілле ў выглядзе труны.

Сафіт, ніжняя паверхня архітэктурнай дэталі, столі.

Сграфіта, від манументальна-дэкаратыўнага жывапісу, прынцып якога заснаваны на працарапванні спецыяльнымі інструментамі тонкага верхняга пласта тынкоўкі да адкрыцця ніжняга пласта, па колеру кантраснага з верхнім.

Сеткавае скляпенне, познегатычны варыянт нервюрнага скляпення, у якім нервюры ўтвараюць рамбічны малюнак.

Сігнатурка, невялікая вежачка (звычайна з малым літургічным звонам), размешчаная над прэсбітэрыем касцёла альбо над сяродкрыжжам.

Сіметрыя ў архітэктуры, мастацкі прыём, заснаваны на тоеснасці частак і іх размяшчэння, што стварае адзінства і гарманічнасць архітэктурнай кампазіцыі; бывае розных відаў, у архітэктуры барока найбольш пашырана білатэральная (двухбаковая, люстэркавая) сіметрыя адносна падоўжнай вертыкальнай плоскасці храмаў.

Скарбніца, патаемнае памяшканне ці асобная пабудова для захавання каштоўнасцей.

Скляпенне, нясучая прасторавая канструкцыя для перакрыцця ці пакрыцця збудаванняў, якая мае крывалінейную паверхню; бываюць розных тыпаў: купал, самкнёнае, крыжовае, цыліндрычнае, люстранoе, ветразевае і інш.

Стафаж, другарадныя элементы жывапіснай кампазіцыі, яе фон.

Стука, штучны мармур, матэрыял для архітэктурна-скульптурнай пластыкі з абпаленага і здрабнёнага гіпсу з квасцамі і клеем, дамешкамі мармуровага пылу.

Ступеньчата-залавы храм, тое ж, што псеўдабазіліка ці протабазіліка, шматнефавая структура пад адным дахам, з больш высокім цэнтральным нефам без бакавога асвятлення.

Стылабат, трохступеньчаты цокаль з каменных пліт старажытнагрэчаскага храма; магутнае каменнае аснаванне.

Схаластыка, метад і дактрына сярэдневяковай навукі, уключае тэалогію, права, філасофію і медыцыну.

Сяродкрыжжа, квадратная ці прамавугольная ў плане прастора ў цэнтры крыжовай кампазіцыі хрысціянскіх храмаў розных архітэктанічных тыпаў.

Сярэднік, вертыкальная перагародка, якая падзяляе галоўныя секцыі вялікіх вокнаў.

Табернакул, паўкруглая конхавая ніша для размяшчэння статуй; шафа для культавых атрыбутаў.

Торус, магутны валік у базе калоны раманскага і гатычнага сабора.

Травея, квадратная альбо прамавугольная ў плане прасторавая ячэйка нефа, перакрытая асобным скляпеннем розных тыпаў, вылучаныя падпружнымі аркамі.

Трансепт, папярочны неф, які надае кампазіцыі храма форму лацінскага крыжа.

Тромп, трохвугольная ў плане канструкцыя, з дапамогай якой ажыццяўляецца пераход ад падкупальнага квадрата да круглага аснавання купала; бывае розных тыпаў.

Трыфорый, верхняя прадольная бакавая дэкаратыўная галерэя, адкрытая ў сярэдні неф патройнымі альбо падвойнымі аконнымі праёмамі.

Трычэнта, XIV ст., эпоха протарэнесансу ў Італіі.

Тымпан, поле трохвугольнага альбо фігурнага франтона, абмежаванае прафіляванымі цягамі, над усім будынкам ці яго часткамі (дзвярнымі і аконнымі праёмамі); на ім нярэдка размяшчаюць табернакулы са скульптурай, гербы і інш.

Тэтраконх, цэнтрычна-крыжовы храм, у якім рамёны крыжа складаюць паўкруглыя апсіды, перакрытыя конхамі. Фасад, вонкавая вертыкальная па-

верхня аднаго з бакоў будынка і выява яго ў артаганальнай праекцыі на чарцяжы ў пэўным маштабе.

Філёнга, квадратнае альбо прамавугольнае поле сцяны, пілястры і інш., вылучанае рамкай.

Фіял, дэкаратыўная востраканцовая фігурная дэталь, якая завяршае вянчаючыя элементы кампазіцыі: шпіль, пінакль, франтон і інш.

Франтон, вянчаючая частка фасада будынка, порціка, рызаліта і інш., абмежаваная знізу карнізам; у класічным варыянце — трохвугольны, абмежаваны зверху схіламі даху; у архітэктуры барока можа мець самыя разнастайныя фігурныя абрысы.

Фрыз, у архітэктурных ордэрах сярэдняя частка антаблемента, паміж архітравам і карнізам.

Фундатар, заснавальнік манастыра і храма, які забяспечваў ім эканамічную падтрымку ахвяраваннямі грашовых сродкаў, зямельных надзелаў і інш.

Хор, у заходнехрысціянскіх храмах месца для прысутнага на богаслужэнні духавенства, аддзеленае ад астатняй часткі храма, звычайна размешчаны перад алтарнай часткай.

Хор манаскі, адгароджаная прастора вакол прэсбітэрыя са скамейкамі для манахаў.

Хоры музычныя ці арганныя, балкон альбо адкрытая галярэя, прызначаныя для размяшчэння арганаў, аркестра ці пеўчых.

Храм хрысціянскі, збудаванне, прысвечанае Богу і прызначанае для богаслужэнняў, альбо частка збудавання, якая служыць тым жа мэтам; мае сінанімічныя назвы: царква, касцёл, сабор, святыня, Дом Божы, Дом Цара Нябеснага, Дом малітвы; у сімваліцы архітэктурных формаў і дэкаратыўнага ўбрання храма адлюстраваны асноўныя рысы светапогляду эпохі; можа мець дадаткова іншыя важныя грамадскія функцыі.

Храм-крэпасць, збудаванне, якое сумяшчае культавыя і абарончыя функцыі.

Цамянка, будаўнічы, звычайна вапнавы раствор (рошчына) з дамешкай дробнатоўчанай чырвонай цэглы для муроўкі і тынкоўкі сцен, іх грунтоўкі пад фрэскавы жывапіс.

Царква, этымалагічна «Дом Божы»; культавы будынак, прызначаны для богаслужэння і выканання рэлігійных абрадаў у праваслаўным хрысціянстве.

Цокаль, ніжняя частка вонкавай сцяны будынка, якая адпавядае яго падмурку.

Цьерсерон, дадатковая нервюра, якая пачынаецца з вугла травеі.

Цэнтрычна-крыжовы храм, раннехрысціянскі тып храма з планам у выглядзе роўнаканцовага крыжа, арыентаванага па баках свету, алтаром на ўсход.

Цябла, гарызантальная цяга-полка, на якую ставіліся абразы.

Цяблавы іканастас, ярусны іканастас, падзелены цяблямі.

Цяга, прафіляваны выступ, які падзяляе плоскасць фасада на ярусы ці абрамляе вокны, франтоны і г.д.

Чарцёж, відарыс, графічнае ўмоўнае адлюстраванне ў пэўным маштабе планаў, фасадаў, разрэзаў і дэталяў будынка ў артаганальнай праекцыі; у перспектыве, у аксанаметрыі.

Чацвярык, чатырохвугольны ў плане архітэктурны аб'ём рознага прызначэння.

Чынквачэнта, XVI ст., эпоха Высокага Рэнесансу ў Італіі.

Шалыга, верхняя кропка пад'ёму скляпенняў розных тыпаў.

Шацёр, пакрыццё цэнтрычнага аб'ёму ў выглядзе шматграннай піраміды.

Шацёр-«каўпак», пашыраны ў мясцовым дойлідстве невысокі чатырохгранны шацёр з вышынёй, роўнай боку аснавання.

Шпіль, спічак, востраканцовае вертыкальнае завяршэнне будынкаў у выглядзе моцна выцягнутага конуса альбо піраміды; часта ўвенчаны скульптурай, фіялам, флюгерам і інш.

Шчыт, верхняя частка тарцовай сцяны збудавання, абмежаваная двума схіламі даху і не аддзеленая ўнізе карнізам (у адрозненне ад франтона).

Эдыкула, архітэктурнае абрамленне нішы альбо праёма з 2 калон і падножжа.

Экзанартэкс, вонкавы нартэкс у выглядзе прытвора, крухты, барбакана.

Эмпора, галерэя альбо лоджыя на другім ярусе храма, адкрытая ўнутр збудавання.

Ярус, адна з вертыкальных частак збудавання, якія размешчаны адна над адной і звязаны канструкцыйна; падзяляюцца карнізамі, цягамі і інш. элементамі, што падкрэслівае рытм архітэктурнай кампазіцыі, надае ёй мастацкую выразнасць; можа быць роўным паверху ці аб'ядноўваць некалькі паверхаў.

БІБЛІЯГРАФІЯ

1. *Адзярыха М.* Апісанне Койданаўскага замка //Наш край. 1926. № 1(4). С. 37—40.

2. *Алпатов М.В.* Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М.—Л., Искусство, 1939.

3. Античность. Средние века. Новое время: Проблемы искусства. Сб. ст. М.1977.

4. Археографический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной Руси, издаваемый при управлении Виленского учебного округа. В 14 т. Вильна, 1867—1904.

5. Архітэктура Беларусі. Энцыклапедычны даведнік. Мінск: БелЭн., 1993.

6. *Баравы Р.В.* Невядомы помнік беларускай готыкі.//Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1987, № 2. С.20—24.

7. *Батюшков П.Н.* Белоруссия и Литва. Исторические судьбы Северо-Западного края. СПб., 1890.

8. *Без-Корнилович М.О.* Исторические сведения о примечательных местах в Белоруссии с присовокуплением и других сведений, к ней же относящихся. СПб., 1855.

9. Блаженный Августін. Творенія. М., Бібліотека отцов чціtелей церкві, 1997.

10. *Виноградов А.А.* Супрасльский Благовещенский монастырь. Вильна, 1900.

11. *Виолле ле Дюк.Э.Э.* Беседы об архитектуре. М., 1937.

12. Всеобщая история архитектуры / Под ред. Б. П. Михайлова. Т.1. М., 1958.

13. Всеобщая история архитектуры / Под ред. Б. П. Михайлова. Т.2. М., 1962.

14. Всеобщая история архитектуры в 12 т.: Т.4: Архитектура Западной Европы. Средние века. Л.—М., 1966.

15. Всеобщая история архитектуры. В 12 т.: Т.6. Архитектура России, Украины и Белоруссии. XIV — первая половина XIX в. М., 1968.

16. Вялікае княства Літоўскае /Энцыклапедыя. У 2-х т. Мн., 2005—2006.

17. *Габрусь Т.В.* Мураваная сакральная архітэктура Беларусі перыяду Вялікага княства Літоўскага да стварэння Рэчы Паспалітай (канец XIII — трэцяя чвэрць XVI ст.): Готыка і рэнесанс //Архітэктура Беларусі: Нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце. Т.1. Мінск, 2005. С.212—295.

18. *Габрусь Т.В.* Мураваная сакральная архітэктура XVI—XVIII стст. //Архітэктура Беларусі: Нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце. Т.2. Мінск, 2006. С.137—391.

19. *Габрусь Т.В.* Мураваныя харалы: Сакральная архітэктура беларускага барока. Мінск: Ураджай, 2001.

20. Готика: Архитектура. Скульптура. Живопись / Под ред. Р.Томана. Кёльн, 1998.

21. Дакументы і матэрыялы па гісторыі Беларусі ў сярэднія вякі (VI—XVI стст.). Мінск, 1998.

22. Дакументы па архітэктуры і картаграфіі Беларусі ў архівах Санкт-Пецярбурга і Вільні. Мінск, 1994.

23. *Даркевич В.П.* Путями средневековых мастеров. М., 1972.

24. *Джонс К.* Париж: Биография великого города. М.—СПб, 2006.

25. *Дзянісаў У.М.* Комплекс базыльянскага манастыра ў Мінску //Помнікі старажытна-беларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мінск, 1984. — С.118—126.

26. *Добрянский Ф.Н.* Старая и новая Вильна. Вильна, 1904.

27. *Довгялло Д.И.* К истории православной Западно-русской церкви до половины 17 в. Вильна, 1908.

28. *Довгялло Д.И.* Памятка о Борисо-Глебской церкви г. Новогрудка Минской губернии: Археологический очерк. Новогрудок, 1915.

29. *Дорошевич Э., Конон В.* Очерк истории эстетической мысли Белоруссии. Минск, 1972.

30. *Егоров Ю.А.* Градостроительство Белоруссии. М., 1954.

31. *Ермаловіч М.* Беларуская дзяржава Вялікае княства Літоўскае. Мінск: Беллітфонд, 2000.

32. Живописная Россия: Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении. /Под ред П.П.Семенова. Т.3: Литовское и Белорусское Полесье. СПб.—М., 1882.

33. *Жлутка А.* Пункціры вялікага шляху: Спроба кароткага падсумавання гісторыі каталіцкага Касцёла на Беларусі //Наша вера. 2000. № 4(14). С. 62—69.

34. *Зверинский В.В.* Материалы для историко-топографического исследования о православных монастырях. Т.3. СПб., 1897.

35. *Захватович Ян.* Польская архитектура. Варшава: Аркады, 1967.

36. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: Віцебская вобласць. Мінск, 1985.

37. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: Гродзенская вобласць. Мінск, 1986.

Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: Мінская вобласць. Кн. 1—2. Мінск, 1987.

38. *Иодковский И.* Церкви, приспособленные к обороне в Литве и Литовской Руси //Древности. Т.6. М., 1915. С. 248—311.

39. История европейского искусствознания от античности до конца XVIII в. / Под ред. Б.Р.Виппера. М.: АН СССР, 1963.

40. *Квитницкая Е.Д.* Малоизвестные зальные сооружения Белоруссии конца XV— начала XVI в. // Архитектурное наследство. М., 1967. № 16. С.3—12.

41. *Квитницкая Е.Д.* Особенности средневековых храмов Белоруссии //Архитектурное наследство. М., 1975. № 23. С. 79—87.

42. *Кожин Н.А., Сидоров А.А.* Архитектура средневековья. М.: Изд-во Академии архитектуры, 1940.

43. *Конон В.М.* От ренессанса к классицизму: Становление эстетической мысли Белоруссии в XV—XVIII вв. Мн.: Наука и техника, 1978.

44. *Круис Е., Риффенбург Б.* Соборы мира: Атлас чудес света. М., 1998.

45. Краткое описание Супрасльского Благовещенского монастыря. Вильна, 1885.

46. *Краўцэвіч А.К.* Стварэнне Вялікага княства Літоўскага. Мінск, 1998.

47. *Крачковский Ю.Ф.* Православные святыни города Вильны //Труды XI Археологического съезда в Вильно в 1893 г.Т.2. М., 1897. С.223—250.

48. *Кузнецов А.В.* Своды и их декор. М., 1938.

49. *Кушнярэвіч А.М.* Культавае дойлідства Беларусі XIII — XVI стст. Гістарычнае і архітэктурна-археалагічнае даследаванне. Мінск: Навука і тэхніка, 1993.

50. *Лаврецкий Г.* Православное зодчество Беларуси. Минск, 1995.

51. *Лазарев В.Н.* Искусство средневековой Руси и Запад (XI—XV вв.) //Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. М.: Наука, 1978.

52. *Лазарев В.Н.* Происхождение итальянского Возрождения. Искусство проторенесанса. М., 1963.

53. *Лакотка А.І.* Нацыянальныя рысы беларусай архітэктуры. Мінск: Ураджай, 1999.

54. *Лаўрэцкі Г.* Казань у камені: Архітэктурная спадчына Літоўскай Русі //Праваслаўе. —2001, № 1. С.42—53.

55. *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. М., 1992.

56. *Либман Л.* Искусство Германии XV и XVI вв. М.: Искусство, 1964.

57. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1982.

58. Маломожейковская «мурованая» церковь // Виленское Православное Свято-Духовское братство. Вильно, 1907.

59. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба: Виленская губерния /Сост. Корева А. СПб., 1861.

60. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба: Гродненская губерния /Сост. Бобровский П. СПб., 1863.

61. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба: Минская губерния /Сост. Зеленский И. СПб., 1864.

62. *Муратова К.М.* Мастера французской готики XII—XIII вв. М., 1988.

63. *Муратов П.П.* Образы Италии. М., 1994.

64. Николай (Долматов) архимандрит. Супрасльский монастырь: Историко-статистическое описание. СПб, 1892.

65. Описание церквей и приходов Минской епархии, составленное по официально затребованным от приютов сведениям. В 9 т. Минск, 1878—1892.

66. *Орловский Е.* Гродненская старина. Ч.1: Город Гродно. Гродно, 1910.

67. *Падокшын С.А.* Філасофская думка эпохі Адраджэння ў Беларусі. Ад Францыска Скарыны да Сімяона Полацкага. Мінск: Навука і тэхніка, 1990.

68. Памятники искусства Советского Союза: Белоруссия, Литва, Латвия, Эстония. Москва—Лейпциг, 1986.

69. *Подокшин С.А.* Реформация и общественная мысль Белоруссии и Литвы (первая половина XVI — начало XVII в.). Минск: Наука и техника, 1970.

70. *Покровский Н.В.* Происхождение древнехристианской базилики: Церковно-археологическое исследование. СПб., 1880.

71. *Покрышкин П.П.* Благовещенская церковь в Супрасльском монастыре //Сборник статей Импер. Археолог. Комиссии. СПб, 1911. С.222—237.

72. *Реале Дж., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней: Средневековье. СПб, 1994.

73. Ренессанс. Барокко. Классицизм: Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVIII вв. /Под ред. Б.Р. Виппера. М.: Наука, 1966.

74. Россия: Полное географическое описание нашего отечества: Верхнее Поднепровье и Белоруссия. Т. 9. СПб., 1905.

75. *Сапунов А.П.* Исторические судьбы Полоцкой епархии с древнейших времен до половины XIX в. Витебск, 1889.

76. *Сементовский А.М.* Старинные материалы для географии, истории и археологии России. Витебск, 1886.

77. Скарына і яго эпоха. Мінск: Навука і тэхніка, 1990.

78. Старажытнабеларуская літаратура. Мінск, 1990.

79. Старинные гравированные карты и планы XV—XVIII веков. Из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина /Сост. Н.М. Борисовская. М.: Галактика, 1992.

80. Страчаная спадчына /Уклад. Т.В.Габрусь. Мінск: Полымя, 1998.

81. *Ткачоў М.А.* Абарончыя збудаванні заходніх зямель Беларусі XIII—XVIII стст. Мінск.: Навука і тэхніка, 1978.

82. *Ткачоў М.А.* Замкі Беларусі (XIII—XVIII стст.). Мінск: Полымя, 1977.

83. *Трусов О.А.* Памятники монументального зодчества Белоруссии XI—XVII вв.: Архитектурно-археологический анализ. Минск: Наука и техника, 1988.

84. *Трусаў А.* Манументальнае дойлідства Беларусі XI—XVIII стагоддзяў. Мінск, 2001.

85. *Туронак Ю.* Фарміраваньне сеткі рымска-каталіцкіх парафій на Беларусі ў 1387—1781 гадах // Наша вера. 1995, №1. С.22—29.

86. *Францкевич В.* Краткое описание римско-католических костелов г. Вильны //Труды 9-го Археологического съезда в Вильне. Т.2. М., 1893. С.129—133.

87. *Хёйзинга Й.* Осень средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М.: Наука, 1988.

88. Христианство. Энциклопедический словарь //Под ред С.С. Аверинцева. Т. 1—3. М.: Изд-во Большая Российская Энциклопедия, 1993—1995.

89. *Церашчатава В.В.* Старажытны беларускі манументальны жывапіс XI —XVIII стст. Мінск: Навука і тэхніка, 1986.

90. *Чантурия В.А.* История архитектуры Белоруссии: Дооктябрьский период. Минск: Вышэйшая школа, 1969.

91. *Шуази О.* История архитектуры. Т. 1—2. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1935—1937.

92. *Шчакаціхін М.* Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. Т.1. Мінск: Інбелкульт, 1928. — С.220—270.

93. *Якимович Ю.А.* Зодчество Белоруссии XVI—середины XVII в. Минск: Наука и техника, 1991.

94. *Якобсон А.Л.* Закономерности в развитии средневековой архитектуры. Л.: Стройиздат, 1985.

95. *Янкявічэне А.С.* Самабытныя рысы беларускай готыкі //Помнікі гсіторыі і культуры Беларусі. 1974. № 1. С. 15—21.

96. *Ярашэвіч А.* Касцёл Дабравешчання ў Дзераўной //Дыялог. 1999. № 9 (13). С.12—13.

97. *Aleksandrowicz B.* Nove żrüdło ikonograficzne do oblęzenia Polocka w 1578 r. //Kwartalnik Historii Rultury Materialnej. Warszawa, 1971. Nr.1. S. 47—108.

98. Architektura gotycka w Polsce. Katałog zabytków. T.2. Warszawa, 1995.

99. *Baliński M., Lipiński T.* Starożytna Polska pod względem historycznym, geograficznym i statystycznym. T.4. Warszawa, 1886.

100. Historia sztuki polskiej /Prace zbiorowa pod redakcją Tadeusza Dobrowolskiego i Władysława Tatarkiewicza. Kraków, 1962.

101. *Jakubowski J.* Tomasz Makowski, stycharz i kartograf ńieswieżski. Warszawa, 1923.

102. *Jankiawiczene A.* Architektura gotycka zespołów bernardyńskich Wilna i Kowna //Sztuka okolo roku 1500. Warszawa, 1997. S.111—123.

103. *Jankiawiczene A.* Wschodni obszar wystepowienia gotyki i niektore specyficzne cechy litewskiej architektury XV—XVI w. //Kwartalnik Architektury i Urbanistyki. Teoria i Historia. Warszawa: PWN, 1974. T.19. S.233—242.

104. *Jankevičienĕ A.* Gotycka architektura sakralna Litwy i Białorusi //Lituana — Slavica Posnaniensia Studia Historift Artium. T.V. Poznań, 1992. S.17—27.

105. *Jodkowski J.* Grodno. Wilno, 1923.

106. *Kochanowski W.* Pobazilianski zespół architektoniczny w Supraslu //Rocznik Białostocki. T.4. Białostok, 1963. S. 355—395.

107. *Kunkel R.* Fundacje Aleksandra Jagiełlonczyka w Wilne i Krakówie //Sztuka okolo roku 1500 / Materiały sesji Stowarzyszenia Historykow Sztuki. Gdańsk, 1996. S. 132—138.

108. *Kunkel R.* Wielke Księnstwo Litewskie //Architektura gotycka w Polsce. T.2. Warszawa, 1995. S. 90—92.

109. *Kunkel R.M.* Późnegotycie cerkwie na zachodnich rubieźach Wielkiego Księnstwa Litewskiego // Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI — XVIII w. Lublin, 2000. S. 213—218.

110. L'architetto Gian Maria Bernardoni si tra l'Italia ele terre dell' Europa centro-orientate. Roma MCMIC.

111. *Łopaciński E.* Materyały do dziejów rzemiosła artystycznego w Wielkiem Księnstwie Litewskiem (XV—XIX w.) Warszawa, 1946.

112. *Lorentz St.* Katedra wileńska w XIV i XV w. // Kurjer Wileński. 1934. NR. 88. S. 21—24.

113. *Lorentz St.* Wycieczki po województwie Wileńskiem. Wilno, 1932.

114. *Lorentz St.* Wycieczki słonimskie: Krótki przewodnik krajoznawczy po Słonimie oraz Albertynie, Byteniu, Synkowiczach, Zdzięciole i Żyrowicach. Słonim, 1933.

115. *Łoski J.* Cerkiew zamkowa w Kodniu. Warszawa, 1857.

116. *Łowmiański H.* Rys hystoryczny województwa nowogródzkiego. Wilno, 1935.

117. *Łoziński J.Z.* Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520—1620. Warszawa, 1973.

118. *Makowska K.* Praga-Kraków-Wilno. Wspólłne inspiracje artystyczne: Benedikt Ried (Reit) w Wilne? // Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI — XVIII w. Lublin, 2000. S. 55—74.

119. *Mieszkowski Z.* Podstawowe problemy architektury w traktatach polskich ad połowy XVI do początku XIX wieku. Warszawa, 1970.

120. *Miłobędzki A.* Zarys dziejów architektury w Polsce. Warszawa,1963.

121. *Miłobędzki A.* Póznegotyckie typy sakralne w architekturze ziem polskich // Pózne gotyk. Studia nad Sztuka pzełomu Średniowiesza i czasow nowych / Materialy sesji Stowarzyszenia Historykow Sztuki. Warszawa, 1965. S. 83—91.

122. *Morelowski M.* Studia i materjały do historyi stosunków artystycznych Polski z Zachodem, a w szczególności z ziemia Liodyjska i z Dawnemi Niderlandami. Wilno, 1935.

123. *Morelowski M.* Zarysy syntetyczne sztuki wileńskiej od gotyki do neoklasicyzmu. Wilno, 1938—1939.

124. *Podlasek K.* Kodeń Sapiehów, jego kościoły i starozytny obraz M.B. Gwadełupskiej. Kraków, 1898.

125. Podręczna Encykłopedia Kościelna. T. I—XLIV. Warszawa, 1904—1914.

126. *Reweńska W.* Miasta i miasteczki w północno-wschodniej Polsce. Wilno, 1938.

127. *Rouba N.* Przewodnik po Litwie i Białejrusi. Wilno, 1909.

128. Słownik Geograficzny Królewstwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. T. 1—14. Warszawa, 1800—1895.

129. *Sokołowski M., Worobjew G., Zubrzycki J.* Kościoły i cmentarze warowne w Polsce // Sprawozdania komisji Historii Sztuki. T.7. Kraków, 1906. Z.1—2. S.483—498.

130. *Syrokomla Wł.* Wędrówski po moich niegdyś okolicach. Wilno, 1854.

131. *Syrokomla Wł.* Wycieczki po Litwie w premieniach od Wilna. Wilna, 1858—1860.

132. Sztuka około roku 1600 /Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Warszawa, PWN, 1974.

133. Sztuka sakralna w Polsce: Architektura. Warszawa, 1956.

134. *Szyszko-Bohusz A.* Warowne zabytki architektury kościelnej w Polsce i na Litwie. Ptkanów, Brochów, Małomożejków, Synkowicze, Supraśl, Wilno //Sprawozdania komisji Historii Sztuki. T. 9. Wilno, 1915. S. 331—376.

135. *Tatarkiewicz Wł.* Polska architektura kościelna w dobie Odrodzenia //Zaszyty Naukowe KUL. Warszawa, 1963. VI. Nr. 4. S.12—34.

136. *Tatarkiewicz Wł.* Typ lubelski i typ kaliski w architekture kościelnej XVII w. //Prace Komisji Historii Sztuki. — Warszawa, 1937—1938. S. 227—251.

137. *Topińska M.* Budownictwo kopucynów w Polsce w swietle Konstytucji i tradycji zakonu // Kwartalnik architektury i urbanistyki. T. XIX. Warszawa, 1974. Z. 3. S.191—216.

138. *Ważynski A.* Litwa pod względem przesladowania w niej rzymsko-katolicikiego Kościoła. Poznań, 1872.

139. *Wojciechowski J.* Kościoł jako budowla // Architektura i budownictwo. R. 3, 1927.

140. *Wojciechowski J.* Stary zamek w Grodnie // Biuletyn Historii Sztuki i Kultury. Warszawa, 1938. R. 6.

141. *Zahorski W.* Kosciol sw. Mikolaja w Wilne. Wilno, 1906.

142. *Zwolski B.* Wileńszczyzna, nowogródczyna i białostoczyzna za Zygmunta III. Wilno, 1938.

СКАРАЧЭННІ НАЗВАЎ АРХІВАЎ І АРХІЎНЫХ БІБЛІЯТЭЧНЫХ ФОНДАЎ

ДГАЛ — Дзяржаўны гістарычны архіў Літвы.

НБВУ АР — Навуковая бібліятэка Вільнюскага універсітэта. Аддзел рукапісаў.

НГАБ — Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (г. Мінск).

НГАБГ — Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі ў г. Гродна.

РДАСА —Расійскі дзяржаўны архіў старажытных актаў (г. Масква).

РДВГА — Расійскі дзяржаўны ваенна-гістарычны архіў (г. Масква).

РНБ. АР — Расійская нацыянальная бібліятэка. Аддзел рукапісаў (г. Санкт-Пецярбург).

ЦНБ НАН Украіны. АР — Цэнтральная навуковая бібліятэка Нацыянальнай акадэміі навук Украіны. Аддзел рукапісаў (г. Кіеў).

ЗМЕСТ

Навукова-папулярнае выданне

Габрусь Тамара Віктараўна

САБОРЫ ПОМНЯЦЬ УСЁ

Готыка і рэнесанс у сакральным дойлідстве Беларусі

Рэдактар *В. П. Собалева*

Афармленне і мастацкае рэдагаванне *В. Г. Паўлаўца*

Тэхнічнае рэдагаванне і камп'ютэрная вёрстка *С. А. Макаёнка*

Карэктары *Л. А. Адамовіч, Л. Р. Кузьміна, Г. К. Піскунова, Л. К. Сямёнава*

Падпісана да друку 14.04.2007. Фармат 84x100 $^1/_{16}$. Папера афсетная. Гарнітура «Лазурскі». Афсетны друк. Ум. друк. арк. 16,38. Ул.-выд. арк. 16,26. Тыраж 2000 экз. Зак. 208.

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларусь» Міністэрства інфармацыі Рэспублікі Беларусь. ЛИ № 02330/0056828 ад 02.03.2004. Мінск, праспект Пераможцаў, 11.

Адкрытае акцыянернае таварыства «Чырвоная зорка». 220073, Мінск, 1-ы Загарадны зав., 3.

Габрусь, Т. В.

Г 12 Саборы помняць усё: готыка і рэнесанс у сакральным дойлідстве Беларусі / Т. В. Габрусь.— Мінск: Беларусь, 2007. — 167 с. : іл.

ISBN 978-985-01-0714-5

У кнізе даецца адлюстраванне і гісторыка-культурнае абгрунтаванне самабытнасці праяў агульнаеўрапейскіх архітэктурна-мастацкіх стыляў готыкі і рэнесансу ў сакральным дойлідстве Беларусі. Аўтарскі аналіз пабудаваны на гістарычных крыніцах, а таксама на матэрыялах папярэдніх даследаванняў беларускіх, польскіх і літоўскіх археолагаў, рэстаўратараў, гісторыкаў архітэктуры. Выданне багата ілюстравана натурнымі здымкамі і графічнымі матэрыяламі.

Для шырокага кола чытачоў.

УДК 726.6.033.5(476)
ББК 85.11(4 Беи)

PLAN VON POLOZKO Anno 1707

A Das Schloss Zu Polozko
B. Die Statt Polotzko
C. Die Thor im Schloss.
D. Die Neue Werck So Der General Von der Infanterie Baron De Hallart Anno 1707 Hatt Bauen lassen
E. Zarische Majst: Neues Hauss.
F. Die Vorstätte
G. Das Iesuiter Collegium
H. Die Mühl
I. Das Bernhardiner Closter
K. Griechische Kirchen
L. Die Iuden Schuel
M. Werck So Nicht Gemacht Worden

3501

A K C C D M F D F

DVINE FLUS

ISBN 978-985-01-0714-5

9 789850 107145